DEL MELODRAMA

IN ITALIA.

DELLA ORIGINE,

DEI PROGRESSI E DEGLI EFFETTI

DEL MELODRAMA IN ITALIA.

MEMORIA

DEL PROF. AB. LEONARDO PEROSA.

VENEZIA,
TIP. ANTONELLI EDITRICE.

M DCCC LXIV.

ESTRATTA DAL XIII PROGRAMMA
DELL' I. R. GINNASIO LICEALE DI S. CATERINA
IN VENEZIA.

I.

ORIGINE DEL MELODRAMA.

NATURA ED ARTE. — LA MUSICA TRA I GRECI. — STUDI GRECI IN ITALIA. — RISORGIMENTO DELLA MUSICA. — LA MUSICA IN TEATRO. — PRIMI SAGGI. — IL RINUCCINI E I SUOI DRAMI. — SEGUACI E IMITATORI DEL RINUCCINI. — NATURA E LEGGI DEL MELODRAMA

1. — Quei vivaci scrittori che, ponendo mente soltanto alle più ovvie e materiali incongruenze del drama per musica, lo appellarono nulla più che un *bel mostro*, e vennero quasi con ciò a negargli ogni apparenza di naturale imitazione, parlarono, a nostro avviso, con più d'arguzia che di verità. Perciocchè chi voglia passar oltre la scorza delle cose e indagarne le origini, troverà anche in esso quel fondo di imitazione della natura, che è principio delle arti belle, e pel quale anzi l'arte umana tuttaquanta dicesi figlia della natura stessa o *nipote quasi di Dio* (1). Un uomo che senta l'animo gagliardamente eccitato da qualche grande fenomeno, sia interno o sia esterno, sente in pari tempo il bisogno di procacciarsi uno sfogo per mezzo della parola, e d'una parola più viva, più efficace, straordinaria insomma: ed eccolo naturalmente poeta. E alla natura di quell'insolito linguaggio dee rispondere d'altra parte e risponde in fatto lo stesso modo di proferirlo, stantecchè l'accento della sua

quest'altro fatto: che assai per tempo i Greci stessi associarono la musica alla poesia; dapprima in quei brevi ed animati componimenti che servono alla espressione dei multiformi affetti onde l'uomo è capace, e che alquanto più tardi per questa felice unione si dissero lirici; e poco dappoi nei componimenti rappresentativi ovvero nelle tragedie, per accompagnare con essa i versi dei cori e i gesti altresì degli attori, dei mimi e dei pantomimi (3). In ammettere tutto questo s'accordano gli eruditi, e s'accordano del pari in confessare che nella recitazione dei versi e della prosa medesima seguivano i Greci alcune leggi musicali onde risultava una facile ed assai piacevole melodia; ma se noi li obblighiamo a discendere a' particolari, qui è dove troviamo divise anzi opposte le loro sentenze. Le ricerche, a cagion d'esempio, che pur si fecero numerose ed accurate intorno all'uso degli stromenti antichi, intorno al vero modo di segnare la musica, o intorno alla corrispondenza tra il ritmo poetico e il musicale, non condussero ancora veruno a darci un certo ed intero concetto del sistema musicale dei Greci; nè decisa è ancora la lite tra quelli che affermano avere i Greci conosciuta quella parte della musica che tratta della armonia, e quelli che, negandolo, riducono la musica greca allo studio ed all'uso della sola melodia. Tra i primi, a tacere di molti, sono il maestro Zarlino, Isacco Vossio, il P. Zaccaria Tevo: tra i secondi il Salina, il Cerone, il Keplero, il Bontempi ed altri (4); non sanno poi o non vogliono definir la quistione nè il Fétis, nè il Muller (5). In tanta diversità di opinioni noi non saremo per certo tanto audaci da porci a disputare, e molto meno a decidere; ma ci parve bene notare la cosa, perchè ciò può giovare ad intender meglio l'origine tra noi del drama per musica.

3. — Nè, se noi toccammo della musica greca per investigare le origini del melodrama, vorrà alcuno giudicare che siam risaliti troppo addietro nel buio dei secoli: se pur si ricordi della costante e molteplice influenza che le arti, le lettere e tutto ciò che fu greco ebbero in Italia: s'egli torni col pensiero a quella età in cui la

lingua e la letteratura italiana furon poste da un canto, per rendere un culto universale, e, diremmo qnasi, idolatrico alla lingua ed alle lettere latine e greche. È notissimo, ma giova pur ricordarlo, come nel secolo XV. e per le continne declamazioni e per l'esempio dei molti dotti greci scampati dalla spada dei Turchi e rifuggiti in Italia, si infervorò la nazion nostra nello studio del Greco; come in quel tempo si volse ogni cura a far ricerca a disseppellire anche con grave dispendio, antori latini e greci: come trovatene le opere, si ammirarono sino all'entusiasmo, si faticò a gara dai dotti in vagliarle, correggerle, stamparle; come infine allora letterato eqnivalse ad erudito, e l'ingegno consistette nel ricordare, e in tanto si apprezzò uno scrittore in qnanto si accostava più o meno ai classici, o di essi trattava. Da tale fervore di studi, da tale entusiasmo arduo sarebbe il dire se maggiori beni o mali a noi derivassero; certo ne provennero due effetti che qni importa notare. L'uno è questo: che da quel tempo fu proclamata, se non apertamente colle parole, certo coi fatti, la necessità o la convenienza della imitazione degli antichi; principio qnesto, che troppo sovente male inteso e male applicato tolse in gran parte allo splendido, al magnifico, al fecondissimo Cinquecento il pregio della originalità, o certo almeno lo rese in ciò inferiore al Trecento. L'altro effetto più importante per noi a notare si è, che gli sforzi e gli studi pazienti di tanti ingegni quanti furono gli eruditi del Quattrocento, cospiranti tutti al medesimo scopo di impratichirsi della greca letteratura, riuscirono infine a qnalche cosa di più che non fosse la semplice cognizione delle greche eleganze. Le molteplici e minute e disperse notizie ricavate dalla attenta considerazione dei classici greci e latini, radunate poscia e laboriosamente ordinate, ci fecero conoscere, oltre alla poesia ed alla eloquenza dei Greci, anche il loro progresso nelle scienze e nelle arti, il loro modo di vivere, i costumi, le leggi; e così mano a mano furon poste le prime basi della scienza archeologica. Gli è ben vero che parecchie diramazioni della archeologia sorsero più tardi del secolo XV, e fuor d'Italia; ma il primo impulso fu dato allora e da

noi. A tale impulso obbedirono, senza forse porvi mente, parecchi letterati del Cinquecento, quando si diedero ad illustrare questo o quel punto di antichità controverso od oscuro (6); a tale impulso obbedirono tutti coloro che, allora quando parve non vi fossero più classici o testi da commentare e da pubblicare, quando parve abbastanza noto e comune l'uso della greca lingua, di quella lingua e di quelle opere si giovarono per trovare documenti ed autorità valevoli a sciogliere alcuni dei molti dubbi che intorno alle antiche arti e scienze duravano tuttavia. Non ultimo, nè il più frivolo di tanti dubbi di simil fatta, a cui non sapevano gli eruditi rispondere, uno era che pur invogliava alla soluzione: qual fosse cioè il modo, quali le leggi con cui i Greci di un tempo appropriavano alla poesia in generale e più specialmente alla poesia dramatica le note musicali, tanto da ottenerne quei meravigliosi effetti che si veniano asserendo. Tale questione e gli studî fatti per scioglierla, i tentativi e le prove fatte per mostrare d'averne trovata la soluzione furono le cause immediate per cui musica e poesia insieme unite s'apersero un nuovo sentiero e da cui ebbe origine il Melodrama.

4. — Un'altra causa più lontana forse, indiretta, o, se altro non si voglia, occasionale, fu certo il risorgimento della musica e la riforma delle sue diverse parti tentata ed eseguita nella seconda metà del secolo XVI. e la sua più larga applicazione a diversi generi di pubblici spettacoli. Ciò dicendo non vogliam dire tuttavia che rozza affatto prima di quel tempo fosse quell'arte, nè che le fosse chiuso l'adito ai teatri, nè che veruna altra musica conoscesse l'Italia fuor che la sacra od ecclesiastica. Fu benefizio invero ed opera sapiente della Chiesa quella di togliere nei primi secoli del Cristianesimo la musica dalla abbiezione in cui era caduta facendosi complice e ministra della teatrale licenza gentilesca: la Chiesa la sollevò al più degno officio di esprimere nel raccoglimento dei templi le aspirazioni dell'anima al suo Creatore: fu un vescovo, s. Ambrogio, quegli che introdusse nella Chiesa Milanese i quattro modi della greca chiamati *dorico, frigio, lidio, eolico*: fu

un pontefice, s. GREGORIO MAGNO colui che ridusse il canto ambrosiano alla forma semplice e maestosa che oggi ancora conserva: un monaco diede alla musica un nuovo sistema di notazione o forse la nuova forma di comporre che si disse *contrappunto* (7); da un nuovo stromento consacrato quasi per intero al servigio dei templi ebbe pure incremento l' arte musicale, massime in ciò che spetta l' armonia: onde è atto di giustizia il render grazie alla Chiesa, perchè colle sue istituzioni abbia efficacemente cooperato al rinascimento, come di tante altre arti, anche di questa dolcissima, ed abbia in essa preparata all' Italia una nuova corona. Ma questa musica oltrepassò ben presto il limitare dei templi, e nei secoli XIII. e XIV., svolgendosi sempre meglio per opera di MARCHETTO PADOVANO, di ANSELMO PARMIGIANO, di TISIFO da Caserta, di PROSDOCIMO BENDEBALDO e di altri, dopo aver consacrato quasi primizia, le sue semplici e gravi melodie al culto di Dio, passò ad animare le feste popolari, i misteri, le nozze, le funebri pompe. Non è chi non ricordi i nomi di SORDELLO, di CASELLA, di FOLCHETTO e di tanti altri poeti o trovatori, che i loro canti animavano col suono di qualche stromento; non è chi non sappia come nelle rappresentazioni sacre o misteri di quei duo secoli, nelle maggiolate, nelle ballate, nei canti carnascialeschi trovasse la musica largo campo dove sfoggiare ricchezze e novità di modulazioni. Qual fosse il carattere della musica d' allora noi non sapremmo ben dire; ma certo ella dovette essere semplice, naturale e piana, chè altrimenti e lo studio e l' uso non ne sarebbero stati sì comuni come si narra che fossero (8). Non puossi dire il medesimo di essa nel secolo XV.: tempo in cui la musica italiana fu soverchiata ed oppressa, a così dire, della più studiata, più artifiziata e scientifica musica tedesca e fiamminga, la quale padroneggiò allora le corti e le chiese di Napoli e di Roma, tanto da non trovarvisi quasi mentovati se non che stranieri maestri e musica straniera. Ma sorse tosto qualche riformatore; e tra i primi nel 1520 FRANCHINO GAFFORIO, che studiando sui Greci intese di restituire alla musica italiana la sua primiera naturalezza, ma non fece altro che

una innovazione scientifica. Riformatore più grande e famoso fu PIER LUIGI DA PALESTRINA (1524-1594): il quale nelle sue Messe, celebratissima quella di Papa Marcello, ne' suoi mottetti ed inni, anzichè tenersi tra i duri ceppi della scienza d'allora, s'abbandonò come a guida alla ispirazione: e purgata la musica sacra dalle licenze che la deturpavano, liberatala dalle pastoje del contrappunto che l'avevano ridotta a poco più che una meccanica combinazione di note, ritemprò quella e ogni altra musica al suo naturale principio che è la melodia, e diede in essa agli Italiani quel primato che più non perdettero dappoi. Tale riforma (ordinata, notiamolo di passaggio, e voluta dalla Chiesa anche questa) non si limitò, come era naturale, ai canti ecclesiastici, ma fu seguìto l'esempio del PALESTRINA dai suoi contemporanei ed applicato ad ogni altro genere di componimento. Già di qualche anno anteriori al PALESTRINA erano stati e GIUSEPPE ZARLINO di Chioggia (1519-1590) salutato *padre della musica* ed autore delle *Istituzioni armoniche*, e ANDREA GABRIELI di Venezia (1520-1586): condiscepolo ne fu GIOVANNI MARIA NANNINI (1540-1607); contemporanei poi CLAUDIO MERULA ovvero CLAUDIO DI CORREGGIO, MELONE ANNIBALE di Bologna (1550-1600) il primo che pose in uso la musica detta di concerto, MICHELANGELO GRAZIANI milanese (1550?), celebre compositore di musica per canzoni e madrigali, DIONISIO ISORELLI parmigiano (1550?), i due fratelli ANERIO, l'uno dei quali FELICE (1560), successe al PALESTRINA nell'ufficio di maestro della Cappella Pontificia: l'altro, GIOVAN FRANCESCO (1557) fu dei primi che abbian fatto uso nel canto delle *crome* e delle *semicrome* o *biscrome*, particolarmente nella sua *Selva armonica* (9). A tali nomi gloriosi se ne potrebbero aggiunger degli altri, ma ci arrestiamo ai fin qui detti per ora perchè ci sembra che bastino al nostro intento, il quale in fine si riduce a questo: di provare che nella seconda metà del secolo XVI. quasi d'improvviso grandi progressi aveva fatto la musica italiana, che nuove forme aveva assunte, nuove applicazioni subite; e che infine pel nuovo principio che la melodia e la espressione dovessero in essa dominare sopra la scienza qual era allora,

e sopra la numerica e convenzionale combinazione dei snoni, si rendeva sempre più possibile, anzi si apparecchiava sempre meglio quella unione, o, ci si permetta il dire, qnella fusione di essa musica colla poesia, ad ottenere la quale in modo da raddoppiare gli effetti dell'una e dell'altra ponevano tutto il loro studio parecchi ingegni di qnel tempo.

5. — Musica invero e poesia s'erano vednte congiunte anche prima del cinqnecento, e noi già il notammo; ma questo congiungimento e da una parte e dall'altra era rimasto limitato assai ed imperfetto. Lasciando stare la musica sacra, che aveva e voleva ritenere nn andamento grave ed austero, e perciò non ammetteva se non melodie nel canto fermo, e non voleva ammettere allora se non le rigide forme del contrappunto nel canto figurato: e toccando solo della musica profana, diremo come quest'ultima, quando s'accoppiava ai componimenti poetici, non andava più in là delle canzoni, delle canzonette, delle canzoni a ballo, dei madrigali; pareva quasi non sapesse o non osasse prestarsi ad esprimere altra specie di più grave poesia. E nei teatri eziandio, ripetiamolo, era entrata già la musica: ma se talora aveva fatto comparsa nelle rappresentazioni del Trecento e del Quattrocento, vi era vennta quasi arte indipendente e per crescere colla varietà allettativa allo spettacolo: o se pnr talvolta dello spettacolo stesso aveva fatto parte, v'era entrata quasi per nna certa necessità di sostenere o rappresentar meglio il costume del personaggio che agiva. Or l'uno or l'altro di questi due intenti, e talora ambedue, si ebbero in mira in parecchie rappresentazioni del Cinquecento: quali furono, a cagion d'esempio, quella della *Aretusa* di Alberto Lollio notata da Alfonso della Viola: del *Fileno* e del *Satiro* di Laura Guidiccioni cui appose la musica Emilio del Cavaliere: del *Sacrifizio* di Agostino Beccari eseguito in Ferrara nel 1550, in cui il sacerdote canta e suona la sna parte (10); del *Tirsi* del Tansillo, dell'*Aminta* del Tasso rappresentato in Sicilia con intermezzi notati dal gesnita Marotta; del *Pastor fido* del Guarini: e, dietro questi, di parecchi altri componimenti

dramatici, non escluso l'*Orfeo* del Poliziano. Gli è ben vero che la frequenza di tali esempj e il piacevole effetto da essi prodotto fecero nascere molto naturalmente il pensiero di musicare il drama dal principio alla fine, e che in qnalcuno di tali drami quel pensiero fu quasi interamente effettuato; ma in essi d'altra parte la musica non constava che di pezzi isolati e slegati l'un dall'altro; ma in essi gli stromenti non facevano che accompagnare il canto eseguendo le stesse parti delle voci; ma in essi il canto, quantunque a più voci, o ricadeva nella forma e nell'andamento dei madrigali, o procedeva pesante ed impacciato tra i ceppi convenzionali del contrappunto; nè mai o quasi mai sapeva farsi interprete del concetto, del verso, delle parole; ma in nessuno insomma di quei componimenti il vero drama musicale era sorto ancora. Il farlo nascere doveva essere non solo frutto dell'ingegno e del buon gusto, ma premio altresì a lunghi studi e a ricerche pazienti.

6. — La comunanza di un nobile scopo qual era quello di migliorare sempre più l'arte musicale e di farla servire a crescere espressione alla poesia, e di far con ciò rivivere il costume dei Greci che le tragedie loro modulavano o cantavano, aveva stretto in una certa dimestichezza parecchi letterati e musici di Firenze. Quivi in casa del gentiluomo Jacopo Corsi solevano adunarsi Vincenzo Galilei scrittore teorico e pratico della musica, Giovanni De Bardi detto il Conte di Vernio, Giacomo Peri, Emilio del Cavaliere e Giulio Caccini celebri compositori, Ottavio Rinuccini valente poeta, e qualche altro amatore d'ambedue tali arti. Come in quel tempo la letteratura in generale, e particolarmente la dramatica, s'atteggiava sui modelli greci, così intendevasi fare della musica; volevasi cioè far rivivere la antica tragedia greca in tutta la sua integrità anche dal lato musicale, trovando tal genere di melodia che fosse fedele espressione degli affetti e dei sentimenti degli interlocutori, e ne accompagnasse dal principio alla fine del componimento i movimenti, i pensieri e le parole. Lo studio di questa accentuazione del dialogo, di questa espressione dramatica condusse a molti tentativi: tra i

quali è dei primi quello di VINCENZO GALILEI, che scelto l'episodio dantesco del *Conte Ugolino*, procurò d'adattarvi una specie di semplicissimo recitativo sostenuto da pochi e poco sonori stromenti (11). Questo saggio, benchè imperfetto, mostrò se non altro la via: piacque a quei che l'udirono, e li invogliò ad applicare più in largo quel recitativo alle dramatiche composizioni. Ma intendevano bene quei poeti e quei musici che le tragedie e le comedie d'allora e di prima, non troppo bene s'avrebbero a ciò accomodato; innanzi tutto perchè conservate nella loro integrità avrebbero portato nella musica una soverchia lunghezza, poi anche perchè in molte di esse mancava il coro, che nella greca tragedia aveva parte importantissima. Onde si vide la convenienza di far sì che mentre la musica si piegava a funger quasi l'ufficio di ancella alla poesia, questa in ricambio si piegasse ad una maggior brevità e rapidità sì nell'intreccio del componimento, e sì nelle narrazioni e nello sfogo degli affetti, principalmente de' più gagliardi; si vide il bisogno di trovare, per dir così, apparecchiati nella poesia i principî e i germi del canto, e di trovare quindi versi che per la scelta e la giacitura delle parole, per la facilità nel metro, per la dolcezza nello stile fossero, quanto più si poteva, espressivi; si vide, in una parola, la necessità di comporre le opere dramatiche in forma e proporzioni alquanto diverse dalle usate fin là. Tali ragioni e tali rispetti ebbe in mira il fiorentino poeta OTTAVIO RINUCCINI nel comporre la sua favola boschereccia intitolata *Dafne:* semplice componimento dramatico, in cui il dialogo è interrotto a quando a quando dal Coro. L'argomento è la nota trasformazione di quella Ninfa in lauro, qual ci è narrato nelle Metamorfosi, e l'orditura ne è tale. Premesso un prologo in cui il poeta OVIDIO, dopo aversi dato a conoscere con un cenno alle opere sue, propone il fine, l'intento del drama, entrano in coro ninfe e pastori sospettosi e dolenti per tema del serpente Fitone o Pitone cui sanno aggirarsi quivi per infestare quei loro campi; e si volgono a pregare Apollo che ne li voglia liberare. E questi scende, e dopo brevi parole mette mano all'arco e saetta il

serpente: di che ninfe e pastori rassecnrati lo ringraziano con nn canto a coro. In quella scende Venere e con essa Amore, il quale con qnalche malizioso motto punge la madre, ed imbattendosi poi in Apollo vincitore e da qnesto venendo provocato, lo pnnge del pari, e gli minaccia e ne propone vendetta; onde partendosi lni, gli va dietro per coglierlo ne' suoi lacci e menarne trionfo. Il Coro allora canta le vittorie d'Amore accennando ai casi di Narciso e di Eco. Entra intanto Dafne acconciata da cacciatrice in traccia di un cervo: ma s'incontra invece in Apollo già tornato sul lnogo: il quale d'un subito s'invaghisce di tanta bellezza di lei e ne resta ferito nel cuore: a lei attraversa il cammino, le fa manifesto il grande amor suo e le domanda il ricambio. Ed ella il respinge e protesta di non volerlo seco alla caccia: ma invano, ch'egli la insegue, e dietro ad essa abbandona la scena. Ed Amore allora con Venere qnivi ridiscesa mena vanto di sna fresca vittoria su Febo: e il Coro ne rinnova le lodi e ne esalta il potere e tra gli nomini e tra gli Dei. In qnel mentre comparisce un pastore o nunzio che attonito egli stesso riferisce ai pastori e alle Ninfe come abbia vednto testè un nnovo portento: abbia cioè vednto Dafne inseguita da Apollo fuggirne sdegnosa, ma ginnta al fiume e impeditane da trovare altro scampo pregare gli Dei di salvarla, e repentinamente di leggiadra donzella diventar rigido ed insensibile tronco: Apollo in sul pnnto di ragginngerla averla trovata già trasmntata in nn lauro. Non appena ha finito il nunzio di parlare che sovragginnge Apollo medesimo, il quale conturbato e triste lamenta pietosamente il caso e consacra a gloriosi offici le fronde di quell'albero amato. Il Coro dopo ciò ripete le lodi di Dafne, ma più qnelle di Amore, insieme col proposito di non volere a qnest'nltimo contrastare nè resistere mai. Semplice, come si vede, è l'argomento, semplice l'intreccio, pochi gli interlocntori, brevi i dialoghi, bene distribuiti i canti del Coro. Semplice è la scena, nè, come oggi troppo sovente si fa, cangiasi mai: e tuttavia bella ed amena e per la natura dei personaggi celesti che vi compajono suscettiva d'una certa sobria

e piacevole varietà. Forse per questa unità e stabilità di luogo e per la brevità della favola, essa non porta (almeno qual ci è data nelle antiche edizioni) veruna divisione non solo di atti, ma nè di scene. Il verseggiare del resto è bello, armonico e scorrevole, e talora avvivato di bei concetti: ed offre assai poco a censurare (12). Perchè poi l'effetto dramatico e il musicale principalmente fossero più sicuri, volle il RINUCCINI egli stesso indicare quale dovesse essere nei differenti luoghi il tenore della musica, e sotto la direzion sua puntarono, come dicevasi allora, il componimento i due sullodati Maestri JACOPO PERI e GIULIO CACCINI: come da lui fu in gran parte diretta la esecuzione dello *spettacolo* che si rappresentò nel 1594 in casa del CORSI e innanzi a quella eletta adunanza di cui sopra dicemmo.

7. — Per tale procedimento adunque, per opera principalmente di tal poeta ed in tal tempo nacque il nuovo drama. Ma vuole esattezza che noi confessiamo, come non tutti affatto consentono gli storici nel dare la gloria del primo melodrama al Rinuccini: come v'ha alcuno che ne fissa la comparsa quasi mezzo secolo prima, e cita come primo autore melodramatico GIO. BATTA. GIRALDI CINZIO, il cui *Orbecche* (13) fu posto in musica nel 1541 da ALFONSO della VIOLA; come v'ha infine chi ripete le origini del Melodrama dagli Oratori di S. Filippo Neri: istituzione anch'essa che dee fissarsi tra il 1554 e il 1564. In risposta alle quali asserzioni noi notiamo, che per quanto riguarda il GIRALDI ed altro autore che si citi prima del RINUCCINI, essi non ebbero manifestamente in mira nelle loro composizioni veruna legge musicale e che quindi l'Orbecche di quel poeta e i respettivi drami degli altri debbon riporsi tra quei componimenti dramatici che servirono come di accidentale materia ai tentativi della musica *recitativa,* cui già accennammo (§ 4). Per quanto poi spetta agli Oratori, notiamo, come essi dapprincipio non consistettero se non in conferenze spirituali o Sermoni, prima e dopo dei quali si cantò qualche Inno o Laude spirituale ad una o più voci, e come questi inni e queste Laudi non cessero il campo alla rappresentazione di fatti

scritturali accompagnata da canto e da suono se non sei o sette anni dopo il comparire della *Dafne*. Nulla infine diciamo della *Conversione di S. Paolo* dramma di GIOVANNI SULPIZIO da Verulani musicato da un FRANCESCO BAVERINI, e rappresentato in Roma, come nota il FÉTIS, nel 1470 ovvero nel 1480: l'opera è andata smarrita e non se ne può trarre argomento di sorta. Può adunque concedersi al RINUCCINI l'onore della priorità senza offendere le ragioni di alcuno. E senza pure mancar di reverenza alle venerande autorità del MURATORI, del QUADRIO, del CRESCIMBENI, del TIRABOSCHI (14), puossi, a parer nostro, fissare la data del primo *drama per musica* all'anno 1594 che il CORNIANI, il CANTÙ, il FABRONI (15) e il FÉTIS (16) ci danno per sicura; stantecchè quegli eruditissimi scrittori, e dietro ad essi il SICHER (17), furono forse indotti a fissarla invece nell'anno 1597, o piuttosto nel 1600, perchè in esso appunto fu recitata, o meglio cantata un'altra miglior opera teatrale del RINUCCINI medesimo, non più fra le domestiche pareti, ma innanzi ad un pubblico numeroso ed erudito.

8. — E fu quest'opera l'*Euridice*. Tale azione dramatica più elegantemente scritta, modulata più accuratamente dal PERI nella sua maggior parte, dal CORSI in alcuni tratti e dal CACCINI nei cori, rappresentata esattamente da valorosi attori sotto la direzione del poeta, resa più mirabile dalla magnificenza delle decorazioni, non è a dire quanto sia stato aggradita: tanto più che si rappresentò in occasione dello sposalizio di Maria de' Medici con Arrigo IV re di Francia, e alla presenza di principi, di signori, di letterati e di musici altresì celeberrimi quali furono GIO. BATTISTA GIACOMELLI, LUCA DATI, PIETRO STROZZI, FRANCESCO CINI, ORAZIO VECCHI, e moltissimi altri invitativi dal principe toscano. Nella *Euridice*, oltre lo studio di una semplicità pari a quello della *Dafne* e di una maggiore armonia è degna a notarsi la novità che uno dei personaggi canta alcune strofe di breve metro o anacreontiche; è questo l'abbozzo di quelle che poi si dissero *arie*, e che definitivamente si introdussero nel melodrama alquanto più tardi (18). Diciamo l'abbozzo: perocchè rispetto alla musica di quei versi, essa non offre se non un breve ritornello

innanzi al pezzo, e un seguitare che fa il basso nota per nota i movimenti della voce, ciò che rende il pezzo intero monotono e pesante. Nulla di meno si aveva con ciò introdotto una notabile differenza tra quella specie di canto ed il recitativo: s'aveva cominciato insomma una importante innovazione. — Il RINUCCINI del resto, animato dal felice esito dei due drami suddetti, ne compose e ne vide rappresentati altri due, il *Narciso* e l'*Arianna*. Quest'ultima, puntata da quel CLAUDIO MONTEVERDE (1565-1649) cui i musici riveriscono come il ritrovatore della *nota sensibile* (19), come il creatore delle dissonanze naturali, come il primo che abbia veramente introdotto le *arie* e i *duetti* nel melodrama, il primo che abbia dato varietà e ricchezza alla stromentazione, fu prodotta sulle scene in Mantova nel 1608, e piacque assai massimamente per quel patetico lamento di Arianna, il quale dai conoscitori di ambe le arti vien pregiato come un bel tratto di passionata poesia, e come uno dei capolavori della musica di quel Maestro e di quel tempo (20). Da quel momento generale e vivissimo si fece il desiderio di udire tale specie di drami, principalmente alle corti principesche d'Italia: e a soddisfare a tale bramosia si posero tosto per la strada omai aperta parecchi poeti. Noi farem cenno di alcuna delle loro composizioni; perchè si vegga quanto pronti furono gli Italiani in applicare il trovato del RINUCCINI alle varie specie di poesia rappresentativa.

9. — Nell'anno stesso che comparve la *Dafne* ORAZIO VECCHI modenese (1550? 1605) scrisse, musicò e fece cantare in Venezia il suo *Anfiparnasso*. Ella è questa, come la chiama il Salfi, una farsa, in cui le maschere popolari Pantalone, Arlecchino, il Capitano Cardone spagnuolo, ed altrettali persone vengono parlando italiano, latino, bolognese, castigliano, e persino ebraico, senza che appaja altro intento fuor che quello di far ridere e di prestar materia con una bizzarra poesia ad una musica più spezzata, più varia e più gaja (21). E notasi appunto come il primo, benchè non imitabile esempio di melodrama giocoso. Ma fuvvi nel tempo stesso chi, quasi in compenso di ciò, rivolse il nuovo genere di poesia e di musica a più nobile officio,

ad effetti migliori. Noi toccammo testè degli Oratori di S. Filippo (§ 7); ora dobbiamo aggiungere come il canto di duo inni o laudi, l'una innanzi, l'altra dopo il Sermone, non riuscendo abbastanza gradito perchè senza conuessione e perchè a lungo andare monotono, si pensò di sostituirvi qualche altro più piacevole non però men pio trattenimento. E posciachè in quelle divote radunanze solevasi, fra gli altri esercizî, toccare per via di narrazione questo o quel punto di storia sacra od ecclesiastica, si avvisò di trar partito da tali racconti per farne dei piccoli componimenti drammatici d'intreccio semplicissimo e ligio quanto si fosse potuto alla storia, i quali dovessero servire alla musica. Così a poco a poco ebbe origine quella specie di drama musicale, più semplice, più breve, più grave delle altre, che si disse *Oratorio*. Il primo o certo dei primi a modulare oratorî nello stile, come lo chiamavano *recitativo*, fu Dorisio Isorelli, celebre compositore parmigiano: il quale nel 1599 si fe' ascrivere alla Congregazione di S. Filippo, e musicò una sacra Rappresentazione composta in versi dal P. Agostino Manni discepolo dell'istesso santo Fondatore (22). Dietro a questo videsi molti altri drami sacri per musica: e tra essi ebbe grido nel 1634 il *S. Alessio* notato da Stefano Landi, di cui, a vero dire, noi non sapemmo trovare l'autore. Ma i più de' poeti imitarono il Rinuccini componendo pei teatri: così fece Antonio Cicognini, così fece Baldovino di Monte Simoncelli nel suo drama per musica intitolato l'*Europa*. Questa favola rappresentata in Mantova nel 1626 dagli accademici Invaghiti alla presenza di Leopoldo figlio dell'imperatore Ferdinando II, tanto gli piacque, che poco stante introdusse l'*Opera* a Vienna, dove si ebbero poi sempre poeti cesarei cominciando da Nicolò Minato bergamasco o Francesco Sbarra lucchese (23). Con questa favola medesima chiudesi, a parer nostro, la serie di quelle prime composizioni in cui il nuovo drama nasce o si forma, e passa, per dir così, la sua infanzia e la sua adolescenza. Riassumendo le quali opere e ponendo mente al loro titolo, cade assai naturalmente la domanda: perchè quasi tutti tali drami e molti di quelli che vennero dopo hanno essi nome ed argomento mitologico e pastorale?

Senza tener conto della grandissima celebrità acquistatasi dal Tasso col suo *Aminta* e della smania tosto entrata in moltissimi d'imitarlo, diremo che doppia è la ragione di questo fatto. La si trova da un canto in quel principio della imitazione già da noi altrove accennato (§ 3) che governò la maggior parte dei cinquecentisti e che si manifestò più che mai negli scrittori dramatici: pel quale gli argomenti delle favole tragiche o comiche doveano essere greci o latini e tratti i più da storie appartenenti a tempi favolosi od oscuri; ovvero, se nuovo era il soggetto, l'intreccio almeno dovea essere modellato sugli antichi esemplari. La si trova dall'altro lato in una certa cura che vollero avere quei primi poeti melodramatici, di conservare, non ostante che nel nuovo drama manifesta apparisse l'opera dell'arte, una più stretta verosimiglianza, e di ottenere una più perfetta illusione. Parve al Rinuccini, parve a'suoi più prossimi seguaci cosa troppo ripugnante al vero il produrre sulle scene sostenute dalla musica azioni umane comuni o recenti, se anche famose, il produrre a parlare e ad agire cantando semplici uomini: parve loro inoltre che tali fatti e tali persone non offerissero campo bastevole a quello sfoggio di apparati, di macchine, di decorazioni, insomma a quel meraviglioso anche esteriore (24) che e il pubblico avvezzatovisi da gran tempo, e i principi mecenati gareggianti tra loro di squisita magnificenza, e le solenni occasioni in cui per lo più si celebravano tali spettacoli, richieder parevano ad ogni patto. Laonde scelsero ad argomento fatti mitologici, eroici, pastorali nel più poetico senso della parola: ebbero quindi naturalmente per attori dèi, semidei, ninfe, geni, eroi, od uomini di una natura diversa alquanto dalla comune, tali attori infine, cui la musica ed il canto convenivano quasi linguaggio proprio e naturale. Fu dunque una non giusta applicazione di un principio vero, della legge cioè di verosimiglianza, quella che indusse quei poeti a trarre i soggetti delle loro rappresentazioni da tale cerchia di fatti: fu un vincolo che essi medesimi senza bisogno si vollero imporre. I secentisti, i quali spezzarono con sì mal garbo tanti altri legami che l'arte vera ed il buon gusto imponevano, si spacciarono anche di questo;

non già perchè ei loro paresse inopportuno ed irragionevole; ma per avere più largo campo dove sbizzarrirsi a loro posta, ma per guastare, come fecero tante altre cose, anche il vero concetto del melodrama. Del qual traviamento prima di venir a parlare, ci sembra opportunissimo, anzi in questa nostra età necessario, lo stabilire che cosa sia veramente il melodrama: il che non facemmo sinora, perchè ci parve più logico accennarne prima l'esistenza e il nascimento, ed esaminarne poi la natura e le leggi.

10. — Il melodrama adunque qnal l'intesero i suoi primi cultori, quale il sno nome stesso lo indica, quale conviene che sia pel genere di letteratura cui appartiene, è un componimento poetico essenzialmente rappresentativo. E perciò, oltre le leggi universali che esso ha comuni con qualsivoglia opera letteraria, come a dire la bontà assoluta e respettiva nel soggetto, l'nnità, l'ordine, la proporzione nel disegno, la convenevolezza e la proprietà nello stile: oltre le leggi generali ch'esso ha comuni con ogni altra opera poetica, quali sono la sceltezza dei pensieri, la vivacità della frase, la regolarità del metro, ha pure comuni colla tragedia e colla comedia le più tra le loro leggi speciali. Dee dunque anche il melodrama avere in sè quella indispensabile unità di azione senza cui è tolto ogni effetto; dee cioè presentare un'azione finale e sopra ogni altra importante, la quale senza rifiutare la varietà degli incidenti, anzi profittandone, s'introduca, si annodi gradatamente, e con un finale rivolgimento o catastrofe si compia: dee avere quella ragionevole unità di tempo che non costringa la mente a trasportarsi ad età troppo l'una dall'altra lontane, e a figurarsi in poche ore avvenute cose che abbracciano lo spazio di lunghissimi anni; avere quella varietà di personaggi che basti o giovi effettivamente a compier l'azione e non più; avere da nltimo e mantenere accuratamente e nella azione principale e negli episodi, e nel tempo e noi personaggi, la legge della verosimiglianza e della convenienza di carattere, di costume, di affetto. E degli affetti eziandio richiedesi che il melodrama si valga a seconda della sua qualità: tendendo a muovere i sentimenti religiosi o la pietà ed il terrore, o la

letizia ed il riso, secondo che vorrà essere o sacro, o serio, o giocoso. Ma dopo tutto ciò non vuolsi mai dimenticare che questa specie di componimento è destinata ad essere unita alla musica, la qual cosa se non può nè dee fargli cangiar natura, vale per altro a modificarne alquanto la forma e la materiale esecuzione (25). E queste modificazioni risguardano non tanto la materia come vorrebbe il Ranalli (26): chè infin dei conti si può, crediam noi, anche nel melodrama, ogni affetto ed ogni azione degna di scena, convenevolmente dipingere: quanto risguardano l'orditura e un poco anche il metro e lo stile. Rispetto alla orditura, non può il drama acconciarsi a quella lenta e progressiva preparazione del cuore al disfogamento delle passioni, a quell'artifizioso e graduale annodarsi della azione che è legge della tragedia e della comedia: perocchè glielo vieta la musica che vuole sì bene varietà, ma brevità soprattutto. E perciò semplice vuol essere l'intreccio, e assai piano ad intendere; spedito il corso della azione, senza quella molteplicità di accidenti che sogliono avviluppare ed allungar quindi il discioglimento del nodo. Ad agevolare il conseguimento di questa evidenza, di questa semplicità giova mirabilmente il *Coro:* proprio compito del quale è non pur quello di dar principio alla azione, sibbene o specialmente quello di narrare ciò che non si può o non si dee vedere rappresentato, di preparare gli animi degli ascoltatori agli avvenimenti e di manifestare a brevi tocchi gl' intenti morali del drama. Dalla suaccennata speditezza o rapidità nell'azione discende la brevità altresì materiale del melodrama: intorno alla quale sebbene non si possa dare una invariabile misura, è tuttavia da aver riguardo all'uso finora dai buoni scrittori generalmente mantenuto di non assegnare ad esso più che tre parti od atti, e più cho un proporzionato numero di scene (27).

Dalla varietà poi di cui ha bisogno la musica per non divenire increscevole, deriva al poeta melodramatico un'altra legge: quella cioè di dovere nel drama alternare al semplice dialogo o *recitativo* quelle strofe di versi simili tra loro e per lo più brevi che si dicono *arie,* e che non sono nè debbono esser altro se non canti in cui si

sfoga il maggior caldo della passione già prima nel recitativo sentita, cresciuta ed espressa. I quali tratti o canti lirici (28), ordinati ad essere vestiti di una musica più melodiosa e regolare, secondo che esprimono gli affetti e la passione di un solo ovvero di più personaggi insieme operanti, danno luogo alle *arie* propriamente dette, ovvero all' accordo di due, tre o più voci nei *duetti*, nei *terzetti*, nei *cori* ecc. Nel distribuire questi canti è debito pure del poeta d' aver l' occhio alle necessità della musica: sempre per altro così che non trasgredisca per essa le leggi della naturalezza e della verosimiglianza. — Rispetto allo stile di leggeri apparisce dal fin qui discorso qual debba essere: evidente, vale a dire, e conciso, sì che sia specchio fedele ai sentimenti ed agli affetti dei personaggi, e non ritardi l' intelligenza della favola e degli episodî con abbellimenti inopportuni, nè raffreddi l' affetto con sentenze ed immagini ricercate ed egualmente inopportune: armonioso poi, ma d' un' armonia appropriata alle diverse passioni, e tale che, secondata dal verso spontaneo e scorrevole, e dal metro scelto e variato giudiziosamente, agevoli l' opera della musica, e serva anche da questo lato alla evidenza ed alla efficacia dell' intero componimento.

II.

PROGRESSI DEL MELODRAMA.

DEI SUOI CULTORI NEL SEICENTO. — DEL CHIABRERA. — VIZI DEGLI ALTRI SECENTISTI. — BEN. MARCELLO E LA SUA SATIRA. — LO STAMPIGLIA E LO ZENO RIFORMATORI. — CONTEMPORANEI DELLO STAMPIGLIA E DELLO ZENO. — IL METASTASIO. — DAL METASTASIO A NOI.

11. — Se all'osservanza di tali naturalissime leggi avessero avuto riguardo i poeti che vennero dopo il Rinuccini, noi non dovremmo lamentare che il melodrama, quasi appena sorto, non solo non fu recato alla maggior perfezione sua respettiva, ma decadde anzi e traviò sempre peggio. Ei seguì la sorte de' suoi fratelli, vogliam dire, degli altri componimenti dramatici: nei quali ognun sa quali nuove stranezze abbiano portato i più tra i poeti del seicento, per quell'amore del nuovo, del grande, del meraviglioso, il quale fu allora per molti il principio regolatore delle opere letterarie. Moltissimi dei secentisti ci lasciarono melodrami, ma nessuno ne lasciò di tali che meritino di essere ricordati se non forse ad esempio di bizzarrie e di inverosimiglianze. Il Tiraboschi (29) tra la turba dei poeti melodramatici vuol segnalato Andrea Salvadori fiorentino, e dietro l'Arteaga, gli concede la lode d'aver calcato le vestigia del Rinuccini. E di questa lode egli concede qualche parte ai drami del Moniglia, del conte Prospero

Bonarelli, dell'Adimari, e, ciò che fa meraviglia, anche a quelli di Girolamo Preti. Ei nomina poscia Ottavio Tronsarelli; Benedetto Ferrari, celebre anche per la sua maestria nel sonare la *tiorba* onde trasse il soprannome; Giacinto Andrea Cicognini fiorentino; Giacomo Castoreo, Aurelio Aurelii, Adriano Morselli, Francesco Silvani e Giovanni Faustini, veneziani; il conte Francesco Berni ferrarese; Pietro d'Averara bergamasco; Giulio Cesare Corradi parmigiano, autore di moltissimi drami e di quello tra gli altri intitolato la *Divisione del mondo,* la cui rappresentazione fatta in Venezia fu una delle più splendide che mai si vedessero. E il Cantù (30) ci fa una giunta, e registra come gli corrono alla penna altri nomi; quali son quelli di Matteo Noris veneziano; di Sebastiano Biancardi napoletano; d'Ippolito Bentivoglio d'Aragona e di Grazio Braccioli, ferraresi; di Giovanni Bernini prelato romano; di Silvestro Branchi e di Giuseppe Maria Buini, bolognesi; soprattutto di Filippo Acciajuoli fiorentino e cavaliero di Malta, il quale girò l'antico e il nuovo mondo facendo pel teatro composizioni che musicava egli stesso, singolarmente lodato per meccanismi e trasformazioni (31). Questo già lungo catalogo noi crediamo che agevolmente assai potrebbesi allungare: sarebbero ancora da nominarsi e il Chiabrera o il Guidi e qualche altro di tali poeti già d'altronde conosciuti; ma a che pro, se e dai suaccennati e da questi ultimi eziandio ci viene offerta materia più che sufficiente per giudicare dello stato del melodrama in quel tempo? e se quei più oscuri che si potrebbero citare non farebbero altro che raffermare al seicento in generale la taccia datagli di corruttore? Facciasi pure coll'Arteaga e col Tiraboschi una eccezione pei melodrami giocosi dichiarandoli quasi immuni dal contagio, e si citi in prova il drama del sullodato Francesco Sbarra che porta per titolo *la Verità raminga,* e che pur vien riputato grazioso e piacevole (32); ma dopo ciò è forza convenire con gli storici della letteratura i quali levano in coro la voce a riprovare altamente il pessimo gusto e la mancanza d'arte nei se-

centisti. Ne vogliamo noi una prova? Diamo di volo un'occhiata a un drama di tal poeta, che se non feco sempre buona prova di sè in ogni scrittura, tuttavia è dei lirici più pregevoli del seicento, vogliamo dire del CHIABRERA.

12. — La Dea Anrora s'invaghisce di un leggiadro cacciatore di nome *Cefalo;* ma questi già innamorato d'una ninfa, non prezza l'amore della dea. Ella per ciò dolente, ma non affatto sconfidata, gli tien dietro e tenta di commoverlo con preghi: e si dimentica frattanto di adempiere all'nsato suo officio qual è quello di precedere in snl mattino il carro del Sole. Dell'assenza della Anrora lagnasi seco stesso l'antico Titone: lagnasi l'Oceano con Febo perchè ancora ei non dà principio al dì; e Febo si scusa di non poterlo, perchè non vede andargli innanzi la solita scorta. Sorge allora una dello divinità marine, e rende loro ragiono di questa mancanza narrando il nuovo amore della dea: e in quella sopraggiunge Cupido che conferma il fatto, e se ne vanta, e per nuova letizia fa ai genl che gli stanno intorno cantare in coro lo sue vittorie. Ma Cefalo sta ancor saldo contro lo nuove lusinghe della Aurora: onde essa lo segue e lo incalza ancora, senza prendersi un pensiero al mondo della conseguente tardanza del Sole e del giorno. La Notte quindi che vede prolungarsi di troppo il tempo assegnatole, meravigliata, domanda di ciò la spiegazione ai segni celesti ossia alle *Costellazioni:* e queste con essa conversando, le narrano come passi la cosa o la consigliano ad andarseno in cielo a Giove per richiamarsene con esso lni. Come essa in cielo col padre degli Dei e degli uomini così in terra se ne richiama la dea Berecintia con Amore: se non che costui, scambiate con essa poche parole, viene invitato da Mercurio, e va con lui al concilio degli Dei. E qnivi dopo nditi i lamenti della infelice Aurora mal corrisposta, dopo udite le lusinghevoli preghiere degli altri numi, si lascia finalmente indurre a ferire il cuore di Cefalo affinchè riami la dea. Questa così indettata da Amore medesimo ridiscende in terra, riassale co' preghi il suo vago, gli chiede la mano, gliela stringe,

e ormai cangiato di volontà, lo trae rapidamente seco a vivere in cielo. Così chiudesi il drama che s' intitola *Il rapimento di Cefalo;* e si divide in cinque parti, oltre al prologo in cui entra a parlare la Poesia, ed oltre al commiato o licenza che vien data dalla Fama. All' udire questo strano e sì poco dramatico intreccio, questo miscuglio di uomini e di Dei di ogni ordine, queste sì forzate personificazioni persino dei segni dello Zodiaco, questi trabalzi dalla terra nell' aria, nei mari, nel cielo, crederebbesi egli il *Cefalo* fattura di quel giudizioso CHIABRERA che pur si oppose al Marinismo, e seppe talvolta ne' suoi versi far rivivere la grazia e la naturalezza di Anacreonte, se non sempre la energia e la sublimità di Pindaro? E tuttavia ei non fu dei peggiori: perocchè se, e in questo drama e nella *Vegghia delle grazie* (33), gli manca la correzione, a così chiamarla, del disegno, egli ha pure quella dello stile che assai di rado pecca di turgidezza; ha quella del verso, bello e, dove occorra, grazioso; ha infine quella della lingua. Or facciasi ragione del come dovessero diportarsi nei melodrami i poeti di minor conto, o i mediocri, che son sempre il maggior numero, nonchè i più tristi scrittori.

13. — Sregolati questi nei concetti come nelle parole, vi affastellavano mitologie ed allegorie, cielo e terra, sole e notti; in aria apparivano divise, anagrammi: ora vedevasi Persepoli mandata in aria dalle mine; ora davanti a Cesare presentavasi un globo che si spaccava in tre per indicare la divisione del mondo. Non verità poi, nè verosimiglianza nella favola; ma accidenti accatastati, caratteri strani, passioni forzate, mistura di naturale e di soprannaturale, di tragico e di comico: tutto condotto all' unico scopo di produrre effetti meravigliosi, d' incantare, di sbalordire (34). E il verseggiare turgido e sovente, per lo sforzo, scurrile o triviale, consuonava a queste invenzioni. Il Cantù reca ad esempio i seguenti versi di un drama d' allora, la *Dorinda*:

« Niso amato ed amante
» Se giungessi a veder quanto mi costa

» Questo finto rigore,
» So che avresti pietà del mio dolore.
» Anch' io vorrei, potendo,
» Arciera fortunata,
» Dall' arco di due labbra
» Scoccar dentro al tuo sen dardi amorosi,
» E delle braccia mie
» Far zona al fianco tuo salda e tenace:
» Ma, sopportalo in pace,
» Forse verrà quel giorno
» In cui, del fato a scorno,
» Potrai, caro ben mio,
» Stemprare in vivo foco il tuo desio. »

E peggiori son questi messi in bocca ad Ercole in un altro dramma applaudito su quasi tutti i teatri d' Italia:

« Donne coi vostri vezzi
» Che non potete voi?
» Fabbricate nei crini
» Labirinti agli eroi.
» Solo una lagrimetta
» Che da magiche stille esca di fuore
» Fassi un Egeo cruccioso
» Che sommerge l' ardir, l' alma, il valore:
» E il vento d' un sospiro
» Esalato dai labbri ingannatori
» Dai campi della gloria
» Spiantò le palme e disseccò gli allori. »

Più strani ancora questi altri nell' *Elvio Pertinace* dell' AVERARA, in cui un personaggio dice:

« Orologio rassembra il mio core
» Di quel sole che è l' anima mia;
» Serve d' ombra crudel gelosia,
» E di stilo spietato rigore.

» S' egli è a polve, la polve è l' arena;
» S' egli è a ruota, la ruota è il tormento:
» E del tempo misura è la pena,
» Ma la pena non passa con l' ore. »

Nè, complessivamente parlando, era gran fatto migliore in tali drami la musica. Vengono, egli è vero, ricordati con lode e con ammirazione i nomi del padovano CARISSIMI (1582) e del fiorentino CESTI, dei quali il primo specialmente è proposto a modello di evidenza, di facilità e di squisitezza nella espressione musicale e citato come uno dei primi che abbiano musicato *Cantate*. E forse il pregio di questi due nomi, che vagliono ben per molti altri, ha fatto sentenziare all' ALGAROTTI, che nei melodrami di questo tempo la musica progredendo tenne contrario viaggio alla poesia. Ma noi, tributato il debito encomio a questi duo ed al posteriore ALESSANDRO SCARLATTI (1659-1725), discepolo anch' esso del CARISSIMI come il CESTI (35), diremo degli altri in generale, che nelle loro composizioni musicali anzi che servire alla poesia, miravano a tiranneggiarla; miravano a mettere in mostra sè stessi o la loro valentia più che le azioni e gli affetti dei personaggi; nè badavano punto se le novità che introducevano fossero ragionevoli od utili. Strana novità infatti fu quella di collocare le *arie* sul principio delle scene; uso che è contro la loro natura, ma cho si trova pur seguìto dai poeti o dai musici d' allora. E, per tacere di molte altre cose, pare a noi non più che una bizzarra novità il costume di musicare ogni aria con un triplice movimento: dapprima con uno lento e patetico, poi con un altro tempo vivace ed espressivo, per tornare da ultimo al primo movimento.

Tutto ciò non ostante dobbiamo saper grado ai secentisti, perchè cominciarono se non altro a togliersi da quelle troppo trite favole mitologiche o pastorali o boschereccie, e perchè frammezzo a tanti argomenti bizzarri, o frivoli, od oscuri che posero in iscena, ne scelsero pure a quando a quando di buoni, di utili, di storici. E qualche cosa di nuovo acquistò il melodrama in ciò, che fu a

questo tempo ridotto talora a più ristrette dimensioni, senza però che se ne alterasse la sostanza: ebbero cioè principio quello più semplici e più brevi rappresentazioni, le quali di dramatico non han talora che il dialogo, e vengono sostenute da pochissimi e persino da due soli personaggi, nè si partiscono in atti nè in scene, e si chiamano con proprio nome *Cantate* (36). Prima ad introdurle vuolsi che sia stata nel 1653 la veneta Barbara Strozzi.

È debito poi di giustizia il dichiarare, che se nei melodrami del seicento vi furono abusi ed esagerazioni, contro tali abusi e contro le stramberie dei poeti, dei musici e degli esecutori levò d'altra parte un grido di riprovazione qualche voce autorevole e tentò di porvi riparo. E autorevolissima fu certamente quella di Benedetto Marcello veneziano, compositore a' tempi suoi reputatissimo, e famoso poi sempre per le classiche armonie de' suoi *Salmi*, che sono ancora ammirate e dai nostrali e dai forastieri come insigne capolavoro.

14. — Nel 1720 ei pubblicò il suo *Teatro alla moda:* « ovvero » metodo sicuro per ben comporre ed eseguire le Opere in musica » italiana giusta la moderna usanza: nel quale si danno avverti- » menti utili e necessari ai poeti, ai maestri di musica, ai musi- » canti d'ambo i sessi, agli impresari, ai sonatori, ai macchinisti, » ai scenografi, ai pittori di costume, ai paggi, alle comparse, ai » suggeritori, copisti, procoli, mamme delle attrici ed altre persone » addette al teatro. » Noi riportiamo volentieri, non potendo tutto, qualche tratto almeno del suo discorso, perchè ci scusa ogni più lunga descrizione, e perchè ci pare che per la forma onde è scritto dipinga assai vivacemente le condizioni del melodrama in quei tempi. È una satira, come osserva il Cantù, in forma di precetto come la Pariniana, e per ciò più pungente: e sì per questo, e sì perchè tanto al naturale v'erano dipinte le persone da poterle assai facilmente conoscere e nominare, l'autore stesso si die' ogni fretta di sopprimerne tutti gli esemplari che potè avere (37). Il poeta, giusta il suggerimento di lui, « comporrà tutto il suo drama senza

» farsi un' idea del soggetto, nè dell' azione, nè dell' insieme: ma
» invece scriverà verso per verso, acciocchè il nodo e l' intreccio
» riesca un mistero per tutti, e la curiosità del pubblico sia tenuta
» desta fino al calar del sipario; avrà cura di far venire in iscena
» i suoi personaggi senza motivo alcuno, e di non farli andar via
» senza che ciascuno di loro non abbia cantato il suo pezzo. Egli
» non si piglierà nessun pensiero del talento degli attori, ma esi-
» gerà formalmente che il direttore degli spettacoli possa mettere
» a sua disposizione un orso bene addomesticato, un leone, un ros-
» signolo, ed oltre a ciò fulmini, lampi, terremoti. Con tali ammi-
» nicoli egli potrà ottenere dei magnifici effetti, e le bellezze più
» notevoli dell' Opera consisteranno nel far passare continuamente
» innanzi agli occhi prigioni, pugnali, tossici, supplizî, salti mor-
» tali ed accessi di pazzia. Cotali colpi di scena scuotono la folla
» in ispezial modo . . . . »

Quanto al maestro di musica, non importa ch' esso abbia scien-
za, supplirà colla pratica. « Accompagnerà le sue arie con una
» forte strumentazione, andando in cerca piuttosto del fracasso che
» della armonia: e per non imbrogliarsi con questa armonia ma-
» ledetta, il maestro della giornata non impiegherà che la quarta
» e la terza; e quando gli paja di avvicinarsi troppo alla maniera
» antica, chiuderà le sue arie con una esplosione di tutti gli stro-
» menti all' unisono . . . . . Quando il cantante arriva alla cadenza
» del suo arione, il direttore d' orchestra farà fermare tutti gli stro-
» menti, e lascerà che il signor virtuoso e la signora virtuosa si
» sbizzarriscano a diporto sulla loro cadenza per tutto quel tempo
» che loro parrà e piacerà. »

Rispetto ai cantanti, in mano dei quali e poeta e musico met-
tono la sorte dell' opera loro, dichiara il Marcello che possono la-
sciar da parte il solfeggiare, l' adoprar la voce con misura: que-
ste sono anticaglie! Il virtuoso « non è necessario che sappia leg-
» gere e scrivere, che ben pronunci le vocali, che marchi le con-
» sonanti semplici e doppie, che comprenda il senso delle pa-

» role: sarà in sua facoltà di capovolgere il senso, di confondere le
» parole .... Deve sempre scritturarsi come prima parte, e far met-
» tere sul contratto un terzo di più della paga convenuta .... S'egli
» potesse poi abituarsi a dire che non è in voce, che non è in
» istato di cantare, che ha il dolor di denti, l'emicrania, l'indige-
» stione, sarà il miglior metodo per esser posto nel novero dei can-
» tanti di moda .... Avrà cura di lamentarsi sempre della sua parte,
» dicendo che, come azione, non è nel suo genere, come canto, non
» istà ne' suoi mezzi .... Se non sa eseguire un'aria o non sia ap-
» plaudito, dirà che la musica non val nulla, che non si può can-
» tare, e che bisogna cambiarla ad ogni costo, perchè in tutte le
» *Opere* ben fatte gli artisti debbono sempre prevalere al Maestro .... »

15. — Nel tempo medesimo, anzi alquanto prima che il MARCELLO sferzasse in tal maniera i vizî predominanti nel teatro, erano sôrti parecchi a tentare la riforma del melodramma dal lato almeno letterario: con buon esito tra gli altri PIETRO ANTONIO BERNARDONI da Vignola, e più ancora SILVIO STAMPIGLIA romano (1664-1725) e poeta Cesareo. Di quest'ultimo gli storici, che si ricopiano l'un l'altro, non ci sanno dare notizie particolareggiate, ma se ne sbrigano col dire: ch'ei rilevò il drama per musica dalla abbiezione in cui era caduto; che cominciò a ridurlo a forme più regolari e modi più sobrî, e a dargli maggiore verosimiglianza; che trasse i soggetti delle sue rappresentazioni dalle istorie, e che le sue innovazioni fecero in Vienna ed indi in Italia grandissima sensazione. E noi, paghi di ciò per non poter avere sott'occhio le opere sue, ci affrettiamo a mostrare i progressi più veri e più certi del melodramma; dei quali, a detta di tutti, ha merito principale il veneziano APOSTOLO ZENO (1668-1750). Questo grande erudito, alla cui gloria basterebbe l'essere stato il compilatore del *Giornale dei letterati,* l'autore delle *Dissertazioni vossiane,* delle *Note alla biblioteca della eloquenza italiana* del Fontanini, di parecchie lodate biografie e di altre opere commendevoli, sortì anche da natura una feconda vena poetica ed una assai vivace fantasia: nè i faticosi ed

aridi studi della erudizione valsero ad ammorzargliene il fuoco. Con queste doti e con un po' di buon gusto « ei seppe guardarsi dal » contagio del pazzo o turgido stile che dominava a' suoi giorni: » liberò il coturno dalla scurrilità del socco colla quale era in quel » tempo miseramente confuso: e per tal modo andò mostrando » ne' suoi lavori che il melodramma e la ragione non erano enti in- » compatibili, come con tolleranza, anzi con applauso del pubblico, » parea che credessero quei poeti ch'egli trovò in possesso del teatro » quando cominciò a scrivere. » Così ne discorre il Metastasio (38), e la lode in bocca di tal uomo fassi più grande. Lo Zeno infatti, dalle antichissime istorie, dalla romana, dalla greca, nonchè dalle istorie de' popoli settentrionali, scelse degni e proprî argomenti, ed innestandovi circostanze od accessorî immaginati secondo probabilità, seppe crescerne l'attrattiva dramatica. Perciò dei molti drami che ei compose alla Corte imperiale o che, reduce in patria, vi dovette mandare ogni anno, parecchi leggonsi ancora con piacere: quali, a cagion d'esempio, *il Giuseppe, il Sisara, il Daniele, l' Ezechia, l' Andromaca, la Merope, l' Ifigenia, la Nitocri, il Temistocle, la Sirita, l' Olibrio.* E il verso d'ordinario facile, e lo stile puro, nè privo a' un bisogno di grazia e di ingenuità, e la lingua scelta, aumentano il pregio di quei componimenti. Ma l'appuntano i critici, d'altra parte, di prolissità nelle scene, di moltiplicità soverchia di incidenti, di aridità di affetti e di non rara durezza di verso. Spingendo più oltre la critica, si potrebbe osservare: che mancano talora di naturalezza i suoi dialoghi e lasciano trasparire un certo sforzo di nobiltà; che non sempre ei conduce acconciamente sulla scena i personaggi, e che non sempre ne sa mantenere il vero carattere, come per esempio avviene di Pulcheria nella *Atenaide*. Ed oltre a ciò, in rileggendo i suoi drami, noi non sappiamo approvare il poco o nessun uso ch'ei fa del *Coro* (39); nè affatto ci soddisfa nelle sue arie quella mistura di versi dissimili e tronchi i più, la quale, producendo un'armonia spezzata, anzi sminuzzata e scomposta, ci risveglia in mente l'idea del ditirambo, ma non quella di un'ode o

di un canto appassionato. Nella *Sirita* per esempio v'ha un'aria che comincia:

« Languì finora il cor
» Certo di non goder.
» Forte nel suo dolor
» Non ebbe altro piacer
» Che di penar
» Senza sperar.
» Il labbro non osò
» Dirvi del sen trafitto
» Pupille vaghe
» Le piaghe
» E sospirò:
» Ma debole sospiro
» D'immenso aspro martiro
» Fede non fa » ecc.

Un'altra nell'*Atenaide* (Atto II.°, Sc. 14) dice così:

« Eccelso trono
» Fedel consorte
» Sono un dono
» Che la sorte
» Così facile non dà.
» Se lo perdo, è mia sciagura
» Ma se il lascio, è mia viltà. »

In queste ed altrettali arie, che nello Zeno a vero dire son molto più rare che negli altri poeti dei quali siam per fare un cenno, ci sembra di ravvisare il poeta nell'atto di fare un inutile sacrifizio alle pretensioni della musica; e ciò a scapito della spontaneità e della vera armonia poetica e persino della convenienza e della chiarezza. Se per altro lo Zeno, con tutti i suoi difetti, si metta a paragone coi secentisti e co'suoi contemporanei, gli si perdonerà molto; e fatta la somma delle cose, non parrà lode esagerata quella che gli viene comunemente concessa, di essere stato un riformatore

giudizioso del drama per musica e un degno precursore del Metastasio.

16. — Nè fu di lui la colpa se le sue riforme non portarono tosto buon frutto. Tenevano allora il campo letterario uomini riveriti assai dall' universale, e questi con tristi esempi mantenevano la corruzione sul teatro. Noi non intendiamo parlare di tutti e di tutte le loro opere partitamente, chè ciò ne renderebbe prolissi fino alla sazietà: ma dire nna parola di alcuni non è fuor di proposito, dacchè può giovar poi a dare nn più giusto e più compiuto giudizio intorno al Metastasio medesimo. Come dello Stampiglia e dello Zeno si possono dire contemporanei il Maggi (1630-1699) e il Lemene (1639-1704); così del Metastasio gli altri due, il Rolli (1687-1767) e il Frugoni (1692-1767). I due primi dal buon Muratori furono appellati i campioni quasi del bnon gusto (40), ma nei loro scritti dramatici nè da noi, nè, crediamo, da altri si possono lodare per tali. Nella *Lucrina* pastorale per musica del Maggi su che cosa si aggira esso tutto l'intreccio, da che cosa nasce il contrasto della favola? Da un vano e fittizio oracolo del Dio Amore che vien proferito in quella vece da un' invida pastorella celatasi dietro al suo altare, e dal sostituire che fa un altro pastore la persona propria al simnlacro del Dio stesso. Nel *Narciso* del Lemene le solite pastorellerie, le solite lungaggini, la solita fiacchezza di stile e di verso: ma nel cattivo gusto dramatico pare a noi che esso snperi il Maggi. L' uno e l'altro veramente danno lnogo nel drama serio al ridicolo e persino al grottesco; ma se il Maggi nel drama suaccennato mescola ai versi italiani delle sne arie corrispondenti versi spagnuoli, se nel personaggio di Ligoccio fa entrare una parte da bnffone, se pone fine brnscamente ad un atto del drama per nnll' altro che per lasciar libera la scena ad nna danza di satiri, il Lemene non gli vuol cedere punto, ma va ancora più innanzi. Perciocchè questi nel suo *Endimione* ci fa passare in un baleno dal palazzo celeste di Diana al sno tribunale; poi ad nna selva, indi ad una valle, e subito dopo alle rive del Meandro; di là al cortile

ed all' arsenale di Diana che contiene ogni sorta d' armi; poscia ci fa tornare al bosco, e più lungi al giardino della Dea; e di poi ad un' altra foresta con roccolo per nccellare, dove Amore, nnovo uccello, vien preso alla rete. Ci fa ancora comparire innanzi un cielo stellato e una campagna col globo lunare che spunta dall' orizzonte con entro Diana; poi la capanna di Silvano con la puerile invenzione di Amore in gabbia; ci fa tornare al bosco, e qninci alle stanze di Diana; poi al bosco di nuovo e finalmente al tempio della Dea. E tuttavia qualcosa di bnono potrebbe offerire allo studio anche il LEMENE, principalmente ne' snoi *Oratori;* dove la gravità degli argomenti l' ha fatto essere più regolato, più sobrio; dove qualche scena è condotta con verità e con franchezza (41); dove mostra talora anche una qualche robustezza di verso.

Di qnesti due più fecondo in fatto di melodrami fu il ROLLI, romano, lodatissimo nell' età sna ed in Italia ed alla corte reale di Londra, dove crebbe rinomanza all' *Opera* italiana (42). Chi esamini le sue composizioni dramatiche dee convenire ch' ei fu bensì giudizioso il più delle volte nella scelta degli argomenti, ma che d' altra parte non seppe abbastanza trarne partito. Nella *Griselda*, verbigrazia (la nota Griselda del Boccaccio), quel tenere il fondo della favola e cangiarvi i nomi e la condizione de' personaggi, e mutare il teatro dell' avvenimento e inserirvi sue inutili fantasie, non fu egli un guastare la commovente semplicità della novella? Quale necessità lo trasse nella *Sabrina* a cangiare in semidei alla foggia greca i genî delle leggende britanniche? Senza necessità del pari nel *Numitore* egli nuisce il canto, la danza e nna celeste apparizione, pur di chiudere strepitosamente la favola. Che se a ciò s' aggiungano e la affettazione o della grandezza o della ingenuità nel dialogo, e il soverchio studio di facilità nello stile che perciò riesce freddo sovente e prosaico, e la nojosa lunghezza dei recitativi; s' aggiungano e il coro introdotto soltanto nell' nltima scena o nemmeno in questa, e le arie poste in sul principio delle scene, e i duetti spesso inconcludenti e di parole accomunate alle due voci per forza

e per comodo della musica, e quelle studiate combinazioni di versi che notammo allo Zeno, si avrà nella fine un' idea delle qualità melodramatiche del Rolli.

Del sonoro, del frondoso Frugoni non diciam nulla: non potemmo vedere nessuno de' suoi melodrami, intorno ad alcuno dei quali egli stesso confessò in lettera d' aver posto una *ladra* fatica. Ma crediamo che, anche vedendoli, non potremmo trarne nulla in sua lode; così almeno ne induce a giudicare il modo onde ne parla l' Arteaga (43).

17. — Eppure, il Frugoni e gli altri ebbero fama, e troppa verso il merito loro; e questa soverchia stima de' contemporanei che fecero planso ad esempî non buoni e se ne compiacquero fu uno dei molti ostacoli cui dovette il Metastasio superare nella sua lunga carriera. Questo nulladimeno egli vinse facilmente: tanto più che trovò, come osserva egregiamente il Cereseto (44), agevolata a sè la strada dallo Zeno, di cui non isdegnò di ripulire qualche strofa, o qualche tratto di recitativo; ben maggior fatica gli costò vincere gli altri e più gravi impedimenti che gli avea riserbati la musica, e gli altri ancora che derivavano dall' amore del grandioso e del fantastico nelle decorazioni. Nel canto s'aveano non solamente aperto l' adito, ma acquistata ben presto la signoria le voci femminili: e queste doveano avere o le più importanti o il maggior numero di parti. E di tali parti alcune dovean essere principali, altre secondarie; lunghe quelle e riserbate alla fine degli atti o del componimento; brevi queste e poste in sul principio. Tante a un bel circa le arie: in quel dato sito e tra le due voci principali dovea studiarsi il duetto. Tanti e non meno i cangiamenti di scenario: onde al poeta il pericolo o di dover scegliere argomenti favolosi sempre o strani; ovvero di sacrificare per la varietà dello spettacolo la verosimiglianza. Nuovo e non lieve impaccio era pel Metastasio quella legge imposta, a dir così, dalla moda, o, come par più vero, dalla volontà del suo imperiale signore, per cui il melodrama dovea chiudersi sempre con lieto fine; senza nulla dire del penoso

dovere di scegliere tra le parole della lingua quelle convenienti al linguaggio poetico, e tra queste quelle che possono essere ricevute dalla poesia dramatica, e tra queste ancora quelle sole che sono sofferte dalla musica. Chi, ponderate ad una ad una siffatte difficoltà e fatta inoltre attenta considerazione a quelle che provengono dalle generali leggi cui è soggetta ogni poesia rappresentativa, e dalle leggi speciali che governano il drama per musica, si ponga poscia a leggere METASTASIO, non è possibile che non l'ammiri e nol confessi grandissimo nel genere suo. A renderlo tale concorsero fuor d'ogni dubbio parecchie fortunate circostanze: perocchè come fu privilegio di natura quella prepotente fantasia e quella pronta e larga vena poetica onde fanciullo ancora disse e cantò versi all'improvviso, e fatto un po' grande contrastò improvvisando la palma al ROLLI ed al VANINI, così fu per lui bel dono del cielo l'essere stato dal dottissimo e sagace Gravina accolto, allevato, informato ai greci esemplari, e imbevuto della greca e della latina sapienza. Ma il resto ed il più fece da sè: e ognun sa come a venti anni (1718), perduto l'amoroso maestro e dissipate ben presto le sostanze redatene, dovette per vivere acconciarsi con un ruvido leguleio di Napoli, col duro patto di rinunciare per sempre ai versi ed alle lettere: ognun sa come da quella penosa condizione venne a trarlo l'invito fattogli dal viccrè di Napoli di comporre un drama per musica destinato a festeggiare il natale della imperatrice Elisabetta Cristina: ognun sa infine come gli *Orti Esperidi* furono quel componimento onde ebbe principio se non forse la sua agiatezza, certo la sua fama e la sua poetica operosità. Da quell'istante ei sentì spiegatamente, per così dire, la sua vocazione, e coll'animo deliberato di seguirla si consacrò alla poesia dramatica e a tutto ciò che in essa potea giovargli. Nel che ebbero parte anche l'amore e l'amicizia; l'uno collo stringerlo alla celebre cantante la ROMANINA, che l'avviò a conoscere i più riposti artifizi della scena: l'altra stringendolo al non meno celebre PORPORA (45), che nell'arte musicale lo fece tanto avanzare da poter lodevolmente comporre egli stesso.

Per tal modo addottrinato, egli andò sempre meglio correggendo sè stesso nelle posteriori composizioni: quali la *Didone abbandonata,* il *Catone,* l'*Ezio,* la *Semiramide,* l'*Alessandro* e parecchie altre. Tali drami, quantunque non scevri da difetti (principale quello di una certa ovidiana sovrabbondanza e nello stile e nel dialogo), sparsero la fama del suo nome oltre i confini d'Italia, proclamandolo il primo poeta melodramatico della penisola: onde lo ZENO, con leale e raro esempio, adoperò ch' ei fosse in luogo suo chiamato a Vienna in condizione di poeta cesareo. E il METASTASIO ci venne (1732), ed ebbe lauto stipendio, e ci visse una vita semplice, regolata e d'ordinario quieta, quanto può essere in un cortigiano: applaudito poi, donato, onorato quasi ogni dì e dai principi suoi e dalla corte e dai regnanti stranieri e da tutti, senza provare in tal favore di fortuna se non poche e leggere traversie per tutto il corso di sua lunga vita, chiusa nel 1782. La prima cosa ch' ei componesse in Vienna fu l'oratorio di *S. Elena al Calvario,* e l'anno stesso diede l'*Adriano,* poi il *Tempio dell' Eternità,* e poi di mano in mano per oltre venti anni, drami, azioni teatrali, oratori, cantate, complimenti, sino alla *Egeria* rappresentata nel 1664. Da quel momento sempre più rari si fecero i suoi versi e i suoi drami e sempre scemarono di vigoria, fino al *Ruggero* che fu l'ultimo nel 1771. Onde, chi voglia drittamente giudicare di lui, fa mestieri che esamini quei lavori principalmente i quali uscirono dalla sua penna nel periodo migliore di sua vita: quando la ormai copiosa erudizione, e la pratica delle scene, e più la maturità del giudizio erano giunte a temperare il bollore e la spensieratezza giovanile, ed a regolare senza svigorirli o spegnerli i suoi mobili e vivacissimi affetti. È quello infatti il tempo in cui apparvero il *Temistocle,* il *Gioas,* il *Giuseppe riconosciuto,* la *Betulia liberata,* la *Clemenza di Tito,* l'*Attilio Regolo,* dei quali componimenti, ammirabili tutti per molti rispetti, l'ultimo fu giudicato dall'autore stesso come il *più solido* e il meno imperfetto degli altri (46).

Tra i molti pregi che in questi e negli altri suoi drami gene-

ralmente risplendono, non ultimo è quell' arte meravigliosa con la quale un avvenimento semplicissimo e già noto sa rendere piacevole ed attraente fino al suo scioglimento, sa rendere dramatico. Chi v' è, per esempio, che non abbia udito magnificare le mille volte l'eroismo di Regolo, consigliatore ai Romani di un rifiuto e di una guerra per lui micidiale? A cui non giunse il nome di Tito e la fama di sua magnanima clemenza? Chi non conosce la commovente istoria del riconoscimento del santo Giuseppe? E nulladimeno, tali fatti in mano al METASTASIO, per l' intrecciarvi ch' ei fa naturalissime circostanze, o contrarî incidenti non preveduti, ma pur verosimili e di un' importanza sempre crescente, tali notissimi fatti acquistano una certa aria di novità che alletta, tengono sempre sveglia l' attenzione, ci pajono persino più grandi; sebbene la evidenza con la quale ei sa tratteggiare fin da bel principio e l'indole e gli affetti dei personaggi e le più rilevanti circostanze del fatto medesimo, sembri che debba manifestarci l' andamento, l' ordito e la catastrofe di tutto il drama, e torgli così ogni interesse. Non è però da tacere che quegli effetti, oltrechè alla ingegnosa ma non troppo complicata orditura, devono attribuirsi a quella sempre nuova maestria con cui sa dipingere le passioni tutte: sia che una sola se ne voglia delineata dal suo primo e quasi inavvertito nascimento sino all' ultimo grado cui può giungere, sia che parecchie se ne voglian vedere a contrasto in un cuore medesimo. Prendasi per esempio l' affetto dell' amore, e si immagini in quanto diverse circostanze e sotto quanti aspetti si vuole: l' amore nascente o già grande, l' amore timido, rispettoso, ardito, disperato; l' amore corrisposto o mal gradito; l' amor finto o reale; ovvero, se meglio piace, pongasi questo amore in lotta con altri e gagliardi sentimenti; in lotta coll' interesse, coll' onore, colla amicizia, colla pietà figliale, col desiderio di gloria, di vendetta o di altro: e veggasi poi se non abbia a dirsi meraviglioso quel poeta che di tutti cotesti movimenti del cuore umano e di tutte quasi le loro più lievi modificazioni, a malgrado delle difficoltà impostegli dalla natura

de' suoi lavori, ha saputo darci una viva e vera pittura. Quante cose non esprimono quel famoso monologo e quella scena fra Tito e Sesto, cui lo stesso Voltaire confessò superiore a quanto ha di bello il Teatro francese! Quante nobili idee non ci sveglia nell'animo l'ultima scena dell'*Attilio Regolo*, quanti affetti non move quella preghiera, quella reticenza, quella chiusa! Quanto non è grande nel *Siroe* quella scena in cui, nel cuore del protagonista combattono e l'amore di figlio, e l'affetto vero di amante, e l'altro simulato di amico! Puossi egli più vivamente e più brevemente rappresentare un cuore romano che in quei versi di Regolo ad Attilia:

« Taci, non è romano
» Chi una viltà consiglia;
» Taci, non è mia figlia
» Chi più virtù non ha? »

O l'acerbità del dolor di una madre che in questi del *Ciro*:

« Rendimi il figlio mio:
» Ah! mi si spezza il cor!
» Non son più madre, oh Dio,
» Non ho più figlio! »

O il dolore insieme e l'amore meglio che in quel pietoso addio di Megacle nella *Olimpiade*:

« Se cerca, se dice:
» L'amico dov'è?
» L'amico infelice,
» Rispondi, morì.
» Ah! no, sì gran duolo
» Non darle per me!
» Rispondi, ma solo:
» Piangendo partì.
» Che abisso di pene
» Lasciare il suo bene!
» Lasciarlo per sempre,
» Lasciarlo così! » (47)

Quale ammirabile semplicità in questa notissima strofa del *Demofoonte :*

« Misero pargoletto,
» Il tno destin non sai !
» Ah ! non gli dite mai
» Chi fosse il genitor ! »

Ma ci avvediamo che è inutile moltiplicare le citazioni e gli esempi, mentre questi ci crescerebbero tra mano, e non servirebbero che a dimostrare cosa provatissima: conciossiachè nessuno, se pur voglia essere imparziale, nieghi al Metastasio questo merito d'una incomparabile maestria nel trasfondere l'affetto in ogni suo personaggio e nel rappresentarlo. Un' altra lode sua speciale è quella di una singolare dolcezza, di una pieghevolezza mirabile nello stile e nel verso. Certo la naturale sua prontezza nel verseggiare e l'uso di comporre sovento le sue arie cantando vi dovettero contribnire in gran parte; ma non si creda che tutto in ciò fosse opera della natura. Alla meditazione principalmente, alla severa lima ei fu debitore di quelle arie, di quei versi che paiono più naturali: e sforzo di finissima arte che si cela fnrono quella fluidità e quella evidenza insieme, per cui non trovi mai o ben di rado, durezze nel verso, ovvero stento nel fraseggiare : onde, parli esso di infime o di altissime cose, diresti quasi che a lui lo scrivere nulla più costasse che il pensare (48). E qneste son lodi sne proprie: quelle ch' egli ha comuni collo Zeno e con pochi altri egregi poeti sono: sì lo squisito sentire e la nobiltà degli intenti che nol lasciarono mai trascorrere nè ad atrocità, nè a scurrilità e nemmanco ad indecenti allusioni, non ostante che la natura degli argomenti lo mettesse sovente per nno sdrucciolevole pendio; e sì ancora lo splendore e la copia delle sentenze ch' ei profuse a larga mano in tutte le opere sue.

Nè ci pentiamo d'aver detto che le profuse : in questa profusione appnnto sta un difetto, e noi lo confessiamo, senza credere che però si tolga nnlla alla vera grandezza del Metastasio.

Perocchè, come non vogliam essere suoi detrattori o malevoli come fu l' Alfieri (49), così non troviamo in esso tutto bello e grande e non ne siamo idolatri, quali il Baretti o il Botta (50). Difetto pertanto reputiamo in lui quel soverchio sentenziare che fanno i suoi interlocutori, principalmente nelle arie, per quanto tali sentenze staccate dal testo possano parer vere o belle; e se ci piace, che Temistocle risponda a Serse:

« Non è timor dove non è delitto »

con le strofe che seguono, ovvero che il gran sacerdote ebreo Ozia ragioni a lungo con Achior ammonita degli attributi divini, ci riesce spesso importuno l' udire filosofici detti o similitudini argute in bocca a personaggi specialmente secondarî giusto nella fine dell'aria: come, per citare due casi fra cento, nell' *Adriano* (Atto I.°, Sc. 12.ª; Atto II.°, Sc. 3.ª). Difetto più grave è quel figurare pressochè ogni eroe di una stampa, e quel travisare la storia e i costumi, e fare che una principessa di Camboja invochi le *Furie d' Averno*, un re di Persia parli della *nera face in Flegetonte accesa* e delle *sponde del pallido Lete*, i Babilonesi inneggino Imeneo, Astiage sacrifichi nel tempio della *Dea triforme*, e tre fanciulle cinesi parlino con erudizione di Andromaca e de' casi suoi, o discorrano degli usi francesi. Difetto il geminare e triplicare talora gl' intrecci senza bisogno, e lo scioglierli col mezzo troppo comune dello scambio d' un nome e quindi di un riconoscimento, ovvero di una cicatrice, di un segno, di una lettera; difetto ancora, e il più rimproverato di tutti, quel riempiere i suoi drami d' amore fino alla sazietà, e di un amore molle troppo sovente, o almeno mollemente espresso con tutte quelle ripetizioni di *cuori*, di *ardori*, di *mio bene*, *mio tesoro*, *idol mio*, poste in bocca così a pastorelle come a reine, così a soldati come ad eroi o a numi. Tutti cotesti sono difetti: e che perciò? Se essi sono, come è certo, e in numero e in importanza superati dai pregi, se uno scrittore che ha dato sessantatrè drami, dodici oratorî e quarantotto cantate ha diritto un poco anche alla indulgenza, sarà sempre il caso di applicar qui quel di Orazio:

Verum ubi plura nitent in carmine non ego paucis
Offendar maculis;

e l'altro: che ben si può condonare al METASTASIO il dormicchiar ch'ei fa talora, quando confessa il Venosino che talvolta dormicchia persino il buon Omero (51).

Quei censori poi o troppo austeri od avventati cui ciò non basta per iscusare da tali mende il poeta cortigiano, e che o sprezzano, in odio forse dell'autore, il genere di poesia da lui seguito, o l'accusano di servilità, o pretendono da lui più alti concetti, più robusto e più libero poetare, lingua più varia e gentile, pensino (siccome giustizia vuole) che non tutti nascono colle medesime inclinazioni, nè sono obbligati a fare i medesimi studî nè a farli nella medesima forma: pensino che l'indole, la quale è tanta parte dello scrittore, fu in lui mite, quieta, pacifica, sino a farlo parere talvolta egoista: pensino ch'ei fu per condizione cortigiano o almeno officiale di corte, e di una corte straniera, e per cinquantadue anni: pensino finalmente che i costumi e lo spirito del secolo suo erano tutt'altro che liberi od austeri. Checchè di lui si dica o si voglia dire, i suoi drami ebbero l'onore di quaranta edizioni lui vivo e veggente, e di molte più lui morto: i suoi drami, rappresentati colla musica magistrale del CALDARA, del VINCI, dell'HASSE, del REÜTTER, del GLUK, commossero al pianto lui stesso e molti spettatori; i suoi drami (e questa è lode più grande) rappresentati anche senza il fascino della musica, piacquero e piacciono ancora: e i suoi drami, lo diciam concludendo, sono proposti a modello tuttavia, e quanto a bellezza di forme non furono sin qui superati (52).

18. — Dopo di lui la storia del melodrama si chiude in brevi parole: tanto son pochi quelli che meritino per la loro eccellenza un posto segnalato. Ma è da far qui una distinzione tra il melodrama giocoso e il serio, ed è da notare come quello ebbe miglior fortuna di questo. Già il METASTASIO medesimo, nel suo *Impresario* delle *Canarie* e nelle *Cinesi*, le sole cose scherzevoli ch'egli abbia, avea mostrato che, dove gli fosse piaciuto di metterla in opera, non

gli sarebbe mancata la comica festività. Ma più di lui coltivarono tal genere tre Napoletani del tempo suo: e il primo è Gennaro Antonio Federico, che ne' suoi drami si valse del patrio dialetto anzichè della lingua. Il secondo è Pietro Trinchera; e di lui si ricorda tra gli altri lavori la *Bettola fortunata,* in cui è dipinto un furbo eremita, frà Macario, che, nuovo Tartufo, abusa della credulità de' suoi devoti per carpirne elemosine (53). Il terzo è Gio. Battista Lorenzi, di cui si lodano e la regolarità nel disegno dei drami, e la verità nella pittura dei caratteri: e sua fattura è il *Socrate immaginario,* satira delineata contro lo sviscerato ellenista Saverio Mattei dal Galiani, colorita ovvero sceneggiata dal Lorenzi appunto e musicata dal Paesiello. Maggiore di questi fu Carlo Goldoni (1709-1798); così gli fosse piaciuto di ravviare il melodrama giocoso, come ravviò la smarrita comedia, o almeno gli fosse bastato il tempo o la voglia di darci anche in quel genere più numerosi esempi! Nel *Paese della cuccagna,* azione ordita assai semplicemente sopra un soggetto per sè attissimo al riso, egli ebbe il buono intendimento di mostrare come, tra le diverse specie di umana felicità, quella che si ripone dagli uomini materiali nel mangiare, nel bere e nel non far niente o non è, o dura ben poco, e costa anch' essa dei sacrificî (54). E sarebbe questa una delle migliori cose scherzevoli, se non vi si desiderassero troppo le grazie della lingua e dello stile. Grande del pari sarebbe riuscito Gio. Batta. Casti (1721-1803) se alla singolare facilità del dire, alla spontaneità del verso, alla gaia e naturale vivacità del dialogo, alla vena dello scherzo sempre feconda, avesse congiunto lo studio della purezza della lingua e lo studio della correzione: se si fosse astenuto da qualche allusione poco decorosa, soprattutto se si avesse proposto fini più determinati, più degni (55). Nella *Grotta di Trofonio* vuolsi che intendesse mordere la vana ed ipocrita filosofia di alcuni: ma, a nostro avviso, il viluppo degli incidenti inutilmente moltiplicativi e la strana *macchina* per la quale s' intreccia e si scioglie il nodo, qual' è il portentoso antro di quel mago, nascondono troppo il finale intendimento.

Nel *Re Teodoro* ci mette in comedia la fine miserabile di un ardito venturiere, che avea infelicemente tentato di farsi niente meno che un regno in Corsica: come nel *Catilina* ei volge in riso l'eroismo da Cicerone mostrato in quella grande congiura, e dei primi periodi della sua famosa arringa contro quel cospiratore forma parodiando la *grande aria* del protagonista (56). Ci piace menzionare di lui anche l' altro componimento *Prima la musica e poi le parole*, che è una satira contro i massimi difetti allora predominanti tra i poeti ed i musici melodramatici. L' argomento era stato già sceneggiato dal Calsabigi nel suo drama *L' opera seria* (57), e dopo del Casti fu ritentato: segno del bisogno cho ce ne fu o della riprovazione in cui ebbe sempre quei difetti la parte più sana dei letterati. Il Casti del resto è ancora dei migliori, e parecchie scene de' suoi drami anche lette soltanto hanno virtù di provocare al riso. Tra i melodramatici giocosi venuti appresso di lui, levansi dalla turba dei mediocri, in primo luogo Angelo Anelli di Desenzano (1761-1820); del quale, meglio che i melodrami serî come è la *Griselda*, vive pure oggidì e piace *L' Italiana in Algeri* e qualche altro dei buffi; in secondo luogo Filippo Pananti di Mugello (1766-1837), cui le grazie del nativo suo dialetto, il frizzo e le arguzie sue proprie, la viva fantasia che avea trovato pascolo nelle romanzesche avventure da lui corse, fecero riuscire uno dei più piacevoli poeti. Intorno agli altri che son pur numerosi non ci consente la brevità di ragionare: ma osserviamo soltanto in via generale, come in quasi tutti si desidera la proprietà se non la grazia dell'italiana favella; nei più si desiderano e il buon disegno e la correzione e la verosimiglianza; in molti il sale comico e più la decenza: in alcuni poi la conformità a quella legge suprema della comedia che è di sferzare ridendo i vizî e non le persone. Egli è difficile, bene osserva il Cantù, di rispettare ridendo la carità ed il pudore.

19. — Meno ancora può dirsi dei melodramatici di genere serio. Non già che sieno mancati o manchino ora poeti da noverare; anzi,

perchè si diffuse e si radicò in tutta Europa il gusto per tale specie di rappresentazioni, essi furono e sono più numerosi che mai; e nondimeno non havvi forse parte di letteratura in cui con tanta ricchezza apparente vada unita tanto reale povertà. Tra i melodrami più vicini al METASTASIO e per tempo e per merito sogliono gli storici collocare l' *Ascanio in Alba* del PARINI, che fu alternativamente rappresentato col *Ruggero* del cesareo poeta; ma, con la riverenza dovuta ad essi e a lui, pare a noi poco felice e non affatto verosimile la finzione su cui s' aggira tutto l' intreccio del drama. Così noi rispettiamo assai per molte ragioni il nome di GASPARO GOZZI (1713-1786); ma non ci sembra che le sue *Cantate per musica* (58) meritino di rivivere, sì poco hanno di movimento dramatico, e tanto sono intessute di personaggi e di allusioni allegoriche e mitologiche. Quest' ultima osservazione può quadrare all' *Amore e Psiche* del COLTELLINI, successo nell' ufficio al METASTASIO, e conviene anche ai primi drami del CALSABIGI (1715-1795), quali sono l' *Alceste*, le *Danaidi*, l' *Orfeo*: del qual ultimo è noto como dicesse il METASTASIO medesimo, che vi sono tutti i Novissimi, eccetto il giudizio. Se non che questo autore s' avvide cho era più opportuno tornare agli argomenti storici, e questo fece nell' *Elfrida* e in qualche altro componimento. Il Maffei poi, per solo debito di cronista, registra fra i melodramatici il MIGLIAVACCA, l' OLIVIERI, il CIGNA, il DAMIANI e il FATTIBONI: e sulla fede del Gherardini vuol che si faccia eziandio speciale menzione dell' *Alessandro e Timoteo* del conte REZZONICO (1742-1796), e della *Armida abbandonata* del DE-ROGATI.

I fin qui detti, e in ispecialità i primi, se non sanno tener desto l' interesse per la natura degli argomenti che scelsero o per la poca accortezza nello sceneggiarli, hanno se non altro, qual più qual meno, il pregio del decoro, della naturalezza, della eleganza, e il pregio ancora di un verso spontaneo ed armonioso e di una lingua pura e propria: laddove i più recenti tali cose tutte pajono aver posto a bello studio in non cale. Non parliamo dei melodrami

recentissimi, in alcuno dei quali e della lingua e dello stile e del verso e delle leggi dramatiche è fatto uno strazio disonesto (59); ma volendo pur dire degli altri che ci sono un po' men vicini, noi vi troviamo sì frequenti gli assassini, gli avvelenamenti e i colpevoli amori, sì inverosimili gl' intrecci, e i costumi poi e gli affetti sì esagerati, che ci fa meraviglia grandissima como alcuni abbian potuto servire alla musica di celeberrimi compositori, ed abbiano sì grandemente piaciuto. Men tristi degli altri furono quelli del Rossi, del succitato Anelli, del Ferretti, del Cammarano, del Solera, del Da Ponte; e framezzo ad essi ne diedero di buoni il Maffei ed il Romani. Quest' ultimo forse più di tutti s' accostò a quella semplicità di orditura che s'addice al melodrama: certo più degli altri seppe mantenere le ragioni della poesia contro la prepotenza della musica e mostrarsi talvolta gentile poeta. Tale, per tacere d'altri suoi lavori, ei ci apparisce nella *Sonnambula*: la quale, anche senza le commoventi melodie del Bellini, letta soltanto, ci lascia nell' animo un senso di dolcezza e di piacere, che alla maestria di lui nel dipingere l' affetto vuolsi principalmente attribuire: tale eziandio nella *Norma*, che sebbene rifacimento di un drama straniero tornò tuttavia accettissima alla nazione ed ebbe distinto anzi unico posto nel *Teatro contempor. ital. e straniero* del Carrer. Quanto agli altri scrittori presi in fascio, osserveremo che in mano ad essi il melodrama, framezzo a tante e gravi perdite, ha pur fatto qualche guadagno. Ha guadagnato in primo luogo di affrancarsi da quel tirannico giogo che gli imponeva la regola di un felice scioglimento (V. § 17), e può quindi ora conservar meglio la sua tragica natura e la storica verità; ha in secondo luogo guadagnato di togliersi da quelle nenie mitologiche, favolose, allegoriche, boschereccie o pastorali, e di entrare più liberamente nel campo della storia, traendone quasi sempre i soggetti. Ma, ripetiamolo pure, questi vantaggi son piccola cosa, se ei non si riconduca alla osservanza delle leggi sia dramatiche, sia poetiche, sia letterarie: almeno di quelle che sono più generalmente ammesse per giuste; e se in esso

non si torni a dare alla poesia quel posto principalissimo ch' ella vi deve avere. Per tali ragioni sentesi oggi più che mai il bisogno di un riformatore del melodrama: il quale noi ci auguriamo vivamente che sorga, per l'onore delle lettere e dell' arte musicale italiana.

III

EFFETTI DEL MELODRAMA.

QUELLI CHE PRODUSSE NELLA LETTERATURA, NELLA MUSICA, IN ALTRE ARTI. — QUELLI CHE PRODUCE AL PRESENTE E LORO RAGIONE. — QUELLI CHE DOVREBBE E POTREBBE PRODURRE.

20. — Tornando ora per un momento sulle cose dette, gli è facile vedere come, dal primo istante che nacque, il Melodrama. fu insino a noi con grandissima attività coltivato e svolto in ogni sua forma. Quel centinaio incirca di autori, dei quali noi più o meno diffusamente toccammo, ci darebbe, se volessimo farne il conto, un numero grandissimo di *opere:* ma questo numero diventerebbe smisurato se ci piacesse di aggiungere un per uno i drami, od anche puramente i nomi di quegli autori che dovemmo ommettere o per brevità o perchè a noi in particolare ignoti. Fu dunque causa il melodrama di una grande attività letteraria e poetica, e questo fu bene. Ma non fu bene che tale attività prendesse cattiva direzione: stantechè, per le ragioni che toccammo al § 9, essa servì a mantenere sul teatro la gretta imitazione dei Greci, la quale ci impedì di avere più per tempo una tragedia veramente italiana; e per quello poi che si disse altrove (§§ 11, 12, 13), contribuì a mantenere più a lungo

nella letteratura del seicento il mal gusto, nonchè la confusione dei diversi principî costitutivi della tragedia e della comedia. E fu conseguenza dell'apparire del melodrama quella specie di rivoluzione cui lamentano gli storici essere avvenuta nel teatro italiano: posciachè per l'amore, anzi per la mania di siffatti spettacoli, si posero in non cale sì dagli scrittori come dal pubblico e la severa tragedia, e la più umile ma non meno piacevole ed efficace comedia. Noi non negheremo che questo effetto intendessero e procacciassero di conseguire alcuni fra i sospettosi principi d'Italia nel secolo XVII, favorendo in ogni modo il melodrama: ma è ingiusto ed inesatto l'accagionarne essi soli, e non anche la ammirazione o, diciamolo pure, il fanatismo del pubblico. Nella sola Venezia tanto si fece universale e viva questa smania di melodrami, che già nel 1680 vi furono aperti sette teatri dell'Opera: ogni anno per qualche spazio di tempo se ne composero da sette ad otto, e si conta generalmente che in meno d'un secolo vi fossero composte 658 opere, per lo più da poeti e compositori veneziani o nati nel veneto dominio (60). Certo la molle e voluttuosa Dominante dell' Adriatico, fu in questo delle più segnalate: ma le altre città d'Italia non le rimasero addietro gran fatto. Da ciò provenne in gran parte quella scarsezza che proporzionatamente si nota nelle lettere italiane, di buoni scrittori di tragedie e di comedie, non ostante i grandi conforti che avrebbero dovuto derivare dai trionfi e dagli esempî di un Alfieri e d'un Goldoni. Tutto ciò vale singolarmente per gli scrittori: rispetto al popolo minuto conviene osservare che fin quasi al principio del nostro secolo non prese parte, come oggidì, importante agli spettacoli melodramatici; essendo questi stati a lungo riserbati alla classe più agiata e ragguardevole.

21. — Più salutare fu l'effetto che tale specie di drama da'suoi primordî fino a'dì nostri continuò a produrre sull'arte e sulla scienza musicale. A persuadersene basta una breve considerazione. Richiaminsi qui i nomi già da noi ricordati degli eccellenti compositori del secolo XVI; vi si aggiungano gli altri più gloriosi dei secoli

posteriori e di quel tempo soprattutto che si chiama l'*età aurea* della musica (1700-1834), come a dire i nomi del Tartini, del Durante, del Leo, del Galuppi, del Pergolese, del Guglielmi, del Sacchini, del Paesiello, del Zingarelli, del Cimarosa, del Paer, e de' più recenti Bellini, Rossini, Donizetti, Mercadante; si dia uno sguardo ai moltissimi altri italiani minori di questi o loro imitatori, nonchè ai molti stranieri che da essi furono educati o alla loro imitazione si atteggiarono: si pensi alle molte e ragionevoli innovazioni che quasi ciascuno di loro introdusse a fine di migliorare la musica teatrale, sia rispetto ai principî, sia rispetto alla pratica: così nella melodia o nel ritmo, come nell'armonia: sì quanto all'invenzione di nuovi stromenti, e sì quanto al perfezionamento degli stromenti antichi; sì riguardo alle voci od ai suoni presi singolarmente, e sì riguardo al loro reciproco accordo, alla loro gradazione, al loro effetto complessivo: si numerino, se è possibile, tutti i libri che intorno a queste o ad altrettali cose di musica da teatro essi ci lasciarono, ovvero al novero sterminato di *opere* d'ogni genere musicate dal Rinuccini a noi, nelle quali i principî di quei maestri o delle loro scuole rispettive sono posti in atto per ottenere nuovi effetti; e dopo tutto ciò si dica se anche da questo lato non fu fecondo di grandi conseguenze il melodramma. Quanti progressi della musica non sarebbero senza esso stati ritardati, quante belle ed inspirate melodie non tacerebbero, quante opere di meno non esisterebbero, epperò quante sorgenti di puro ed ineffabile diletto non sarebbero state chiuse e forse per sempre! Nè si creda questa una esagerazione retorica; chiunque svolga i fasti della musica, e in essi voglia limitarsi alla storia della musica teatrale, anzi di questa si limiti alla sola parte bibliografica, può agevolmente trovarvi una conferma di ciò che dicemmo. Ma d'altra parte non è bisogno della testimonianza dei libri, mentre parlano e provano chiarissimamente i fatti. Fra tanta musica che per ogni dove ci risuona all'orecchio possiamo noi udir altro se non *arie, cavatine, cabalette, duetti, terzetti,* altro insomma se non pezzi

d' opera? Il fatto è stato notato parecchi anni or sono da un egregio cultore dell' arte musicale e della poetica; il quale lamentava, e assai giustamente, questo predominio che usurpò la musica teatrale a scapito di quella da camera o da accademia, e a scapito ancora della ecclesiastica (61): e lamentava ancora la corruzione che per tale predominio poteva ingenerarsi nella musica stessa in generale. A malgrado per altro di queste od altre esagerazioni, in cui la musica potesse cadere, restan sempre veri e reali gl' incrementi di cui essa è debitrice, come testè dicemmo, alla introduzione del nuovo drama.

22. — Nè, sebben possa parere poco rilevante, sarebbe disamena ricerca quella di chi investigasse, se e quanto abbia il melodrama contribuito o come causa o come occasione al miglioramento della pittura ornamentale o prospettica: se abbia fatto nulla guadagnare alla meccanica in quella moltitudine di macchine e di apparati che a rappresentarlo fu talora messa in opera: se infine alla architettura abbia dato impulso o suggerita novità veruna. Alla danza e alla mimica ei porse certo occasione di notevoli avanzamenti: imperciocchè da quando il melodrama si cominciò a dividere in parti od atti, die' luogo agli intermezzi, e in questi al ballo. Il qual ballo fu semplice talora e senza significazione: ma fu sovente ordinato, come nell' *Ascanio* del PARINI, ad esprimere idee corrispondenti al drama stesso. Si fece quindi, e presto, imitativo; e a' tempi nostri unito, come sempre, alla musica e riunito poi alla mimica, diventò siffattamente imitativo dei sentimenti e degli affetti, da rinnovare le meraviglie di cui Roma fu spettatrice nell' età d' Augusto per la maestria di PILADE e di BATILLO (62). Ma questa danza si sciolse anche affatto dalla dipendenza del drama, diventò uno spettacolo a parte con soggetti propri, ed acquistò, a scapito di esso, una straordinaria importanza.

23. — Se ci si domandi ora, quali sieno gli effetti che il melodrama, considerato nelle varie sue parti, produce oggidì, risponderemo francamente, che, tranne il diletto proveniente dalla dolcezza

naturale della musica, nessun altro ne produce: o se pure qualche volta lascia nell'animo delle impressioni, queste non sono per lo più delle migliori. Di chi n'è la colpa? Un po' di ciascuno e un po' di tutti insieme coloro che alla esecuzione di esso prendono parte. E colpa ne hanno i poeti: i quali o non sanno scegliere i fatti da porre in iscena, o anche scegliendoli a proposito, si prefiggono nel tratteggiarli fini e intendimenti non buoni: o anche senza ciò, non sanno dar loro proporzionato e verosimile intreccio; ovvero, se pur giungono a questo, mostransi poi privi di giudizio e di arte nel rappresentare i contrasti delle passioni, privi di buon gusto e di perizia nel maneggio della bellissima nostra lingua e del verso. E si trova fra loro chi sente sì poco la dignità dell'ufficio suo, da piegarsi a fabbricare azioni teatrali, ad abborracciare *libretti*, dopo che la musica è bella e fatta: a cangiar poi scene ed atti interi a seconda del capriccio dei compositori. Ma se in ciò hanno torto i poeti, non ne son netti al certo nemmeno i maestri di musica. Non paghi questi che la loro arte avesse nel melodrama il secondo posto, vollero farla indipendente dalla poesia, anzi vollero farne la dominatrice; e vi riuscirono sì bene, che oggimai qnando si discorre dell' *Opera,* quando se ne danno o se ne chiedono giudizî o novelle, non d' altro s' intende parlare che della parte musicale. Alcuni di essi con la complicata e romorosa stromentazione, altri con lo scrivere i loro canti con una tessitura che soverchia le forze o l' acntezza delle voci comuni: gli uni col moltiplicare ad ogni passo le note, i gorgheggi, i trilli, le fioritnre; gli altri col seguire servilmente il principio della imitazione e della espressione meccanica e materiale delle parole: questi colle superflue e interminabili ripetizioni di tale o tal altro pensiero musicale, quelli coll' omettere, sostituire o trasportare parole e versi, vennero a fare in modo che nella rappresentazione d' un' opera le parole del poeta fossero l'ultima cosa degna di considerazione. Che se pur v' ha qnalche grande compositore che intenda dirittamente il compito suo, e secondi con accorgimento e lo spirito del drama

e il sentimento dei versi, e si proponga con ciò e s'aspetti a ragione un grande effetto, eccoti ad impedirlo o a diminuirlo di molto i cantanti. Non è di nostra spettanza il dichiarare per quali cause i *Virtuosi* e le *Virtuose* dei nostri giorni manchino in generale di *espressione*, di agilità, di grazia nel canto; a noi basta segnalare questa mancanza, perchè anch'essa contribuisce a tòrre efficacia e alla musica e alle parole d'un'*opera*. Ma forse più di questo, nuoce al buon successo il difetto troppo comune della scorretta pronuncia e della sillabazione viziosa; pel quale nasce negli ascoltatori la sconvenientissima necessità o di aver sempre sott'occhio il *libretto* affine di intendere le parole, e di perder così il diletto della vista: o di dividere con loro pena l'attenzione tra il libro stesso ed il cantante o l'azione. Lasciam poi là i capricci dei musici, le reciproche pretese, le così dette convenienze teatrali, l'avidità o la goffaggine degl'impresarî: per cui non è raro che nella esecuzione di un drama per musica sieno omessi molti versi, omessa qualche aria o qualche scena buona od anche importante, sia accorciato ad arbitrio qualche recitativo, e il lavoro del poeta ci venga innanzi sulla scena travisato, fatto a brani, cincischiato in mille guise sì da destare, più che dispetto, compassione. Altri e più gravi rimproveri debbonsi fare sì alle cantatrici per la provocante licenza nell'acconciarsi; sì ai cantanti *buffi* per quei lazzi e motti procaci che aggiungono del proprio al buffonesco della musica e delle parole; e sì a molti di questi o di quelli per la vita così poco morigerata onde disonorano sè e l'arte. Tutti questi sono disordini, i quali, aggiunti alla frequente immoralità dei drami ed all'inverecondo contegno di molta parte degli spettatori, servono di inciampo alla virtù di tante anime ingenue: e contro essi alzarono sempre la voce severa i maestri della sana morale; e furon essi la causa per cui i più solleciti educatori reputarono necessario di interdire alla gioventù tale specie di spettacoli. Noi, facendo eco a tali voci, e facendo voti perchè tali pericoli sien tolti, osserviamo di più come quel licenzioso costume della scena sia contrario alle ragioni del

drama stesso; se non altro per questo che svia dal principale oggetto l'attenzione di chi guarda od ascolta; e perchè sovente si oppone al costume dei tempi o alla natura o all'indole dei personaggi che vengono rappresentati. In tali condizioni ognun vede come oggi il Melodramma a null'altro giovi fuor che a solleticare l'udito, a togliere agli oziosi il grave peso della noja, o a dare alle persone del mondo elegante sito ed occasione dove e vagheggiare ed essere vagheggiate.

24. — Eppure ei potrebbe e dovrebbe far qualche cosa di più! Fingiamo per un momento che si persuadano pienamente i compositori, che la musica vocale non deve essere se non un complemento della poesia: che abbiano i cantanti nell'eseguirla la abnegazione di credersi e di voler esserne interpreti e ministri fedeli, potenti, egregi quanto si voglia, ma non più che ministri: che coloro i quali accompagnano, sappiano lasciar agio alle voci di farsi nettamente sentire: fingiamo insomma che da ogni altra parte sien tolti i disordini, gli abusi, le incongruenze: non ha egli in tal caso il poeta libera padronanza del campo, e non può proporsi nei drami utili o nobili fini, e non può sperare che questi suoi propositi sieno compresi, e che per opera sua torni ad essere, come fu un tempo, direttamente efficace la Poesia? La quale se fu sempre giudicata maestra di virtù, di gentilezza, di civiltà, sotto qualsivoglia delle sue forme, dall'umile apologo al nobilissimo poema, non si vede perchè non abbia ad essere tale anche nel Melodramma che del genere rappresentativo è non ultima specie. Ma noi diciam di più, che questo per la sua natura medesima dà al poeta mezzi più potenti di esercitare una salutare influenza sul popolo. Perocchè se l'impressione che lascia nel cuore un avvenimento quando ei vien rappresentato come presente sulle scene è più forte di quella ch'ei produce quando viene semplicemente narrato, perchè in quel caso duplice è il senso che la reca nell'animo, cioè la vista e l'udito; ognuno si persuade di leggeri del vantaggio che dee avere in ciò sopra le altre specie rappresentative il Melodramma, nel quale l'udito

non solo ha parte, ma viene inoltre e dalle parole e dalla musica doppiamente eccitato (63). Questa naturale efficacia del Melodrama può e deve il poeta rivolgere a bene: e la rivolgerà col prefiggersi sempre nella scelta de' soggetti dramatici un buono ed utile concetto generale da stampar nella mente degli spettatori col mezzo del drama stesso: potrà rivolgerla inoltre col porre in iscena e rendere così più noti tanti begli episodî che la storia patria, non certo ancora esaurita, e lo studio dei più grandi poeti gli possono somministrare (64). Egli ha poi modo d'innestare qua e colà nel dialogo, e, purchè sobriamente il faccia, anche nelle arie, gravi ed utili sentenze; e quei versi e quelle arie acconciamente musicate, e ripetute, come è suo costume, dal popolo, potrebbero cacciar di posto tante canzoni scorrette, frivole, oscene, o comunque sia immorali, onde tuttodì siamo pieni gli orecchi (65). E poichè il popolo ha pur bisogno della religione, non si lasci in disparte la forma degli *oratori* o dei *drami sacri* che possono offerire un mezzo potente ad educarvelo senza che quasi ei se ne accorga. Oratori non se ne rappresentano guari altrove che in Roma: chè dappertutto è rilassata l'antica severità dei costumi per la quale nei tempi dell'Avvento e della Quaresima non s'avrebbero tollerati profani spettacoli; drami di sacro argomento veggonsi raramente cantati dal *Poliuto* in qua. Ma in questo campo resta certo da mietere assai: chè feconda e bella sorgente di ispirazioni dramatiche sono i primi tempi della Chiesa, dei quali il Wieseman il Neumann il Parolari nei loro *racconti*, e il Gazzoletti e il Cabianca nei loro drami, il *S. Paolo*, e il *Buon Angelo di Siena*, ci diedero sì belle pitture.

Che se alcuno si sente piuttosto inclinato *a dir il vero ridendo*, e lo scherzo gli par meglio adoperare pel miglioramento morale dei volghi, eccogli in pronto il melodrama giocoso quasi palestra da potervisi esercitare. Tanti vizî e tanti difetti e della società e dell' individuo, che dalla sferza del ridicolo non furono tocchi ancora, o furono troppo leggermente o sgarbatamente, gli prestano copiosa materia da comedia: sia che a flagellarli ei voglia sceneg-

giare fatti veri dei tempi andati, o sia (ed è più sicuro) che se li finga interamente a suo talento. E quanto all' amore, noi nè dalla comedia nè dalla tragedia vogliamo escluderlo certo: sia e resti nell' una e nell' altra questo potentissimo e multiforme affetto; ma siavi buono, dignitoso, senza mollezze o, peggio, turpitudini: sia scuola di virtù, non esca o fomite a indegni desiderî, non iscusa a delitti: sia tale che facendo piangere o facendo ridere renda sempre migliori quelli che ascoltano: poichè anche il pianto finalmente ed il riso furono dati all' uomo da Dio perchè ne usasse a buon fine; nè di certo i capricci della musica o la sua prepotenza ne posson rendere scusabile l' abuso. Che se il poeta melodrammatico allo studio di tutte tali cose congiungerà quello d' una bella versificazione, di un buono stile, di una lingua pura e propria, oltrechè provvedere a sè stesso ed alla fama dell' opera sua, conseguirà il duplice e desideratissimo effetto: di educare in modo piacevole e inavvertito il sentimento morale del popolo; e di educarne per soprappiù il sentimento estetico che più o meno si manifesta in tutti, anche negli indotti, ma che ha bisogno continuo d' essere dai più istruiti regolato ed appagato. Ciò è malagevole a conseguirsi, il vediamo, perciocchè costa lunghi e faticosi studî; ma chi non si sente atto a battere questa via, o non intende per quanto può di attenervisi, dismetta pure il pensiero di compor melodrami. Perocchè o fallirà nella prova, o se pure da' suoi lavori otterrà un successo, il suo non sarà se non il trionfo di un giorno, di un' ora, cui farà seguito la disapprovazione dei più assennati contemporanei e la dimenticanza dei secoli avvenire.

N O T E.

(1) – DANTE, Inf. C. XI, v. 105.

(2) – Riguardo alle meraviglie della musica greca veggasi il MARTINI, nel tomo II della *Storia della Musica*, alla Dissertazione seconda (edizione di Bologna del 1770), con le testimonianze di Plutarco e di altri che ivi reca, e con gli accenni che lvi fa ad altri luoghi dell'opera sua.

(3) – Veggasi intorno a ciò il MÜLLER (*Storia della letteratura greca*. – Firenze, Le Monnier 1859), vol. II, capit. XXII; e inoltre il SIGNORELLI (*Storia critica dei teatri*. – Venezia, Curti 1795), vol. II, facc. 19 e segg.

(4) – Sono citati dal SICHER nel suo *Discorso storico e critico sulla letteratura drammatica italiana* (stampato nel Programma dell'I. R. Ginnasio liceale di Trento, 1854), § V, pag. 78: e prima di lui li avea citati il MARTINI, nell'opera, vol. e dissertaz. succit.

(5) – Veggasi con quanta esitazione ed incertezza ne parlino e il FÉTIS nell'opera *La Musica accomodata alla intelligenza di tutti* (traduzione di Eriberto Predari. – Torino, Unione tipogr. 1858), nel vol. II, cap. IX; ed il MÜLLER nell'opera citata, vol. I, Capo XII.

(6) – ONOFRIO PANVINIO, tra gli altri, e CARLO SIGONIO illustrarono in diverse guise l'antichità: il GIRALDI ed il CONTI studiarono e scrissero di cose mitologiche: l'ERIZZO e il CARO raccolsero e illustrarono medaglie: altri ancora parecchi altri punti di Archeologia; intorno ai quali tutti veggasi il TIRABOSCHI (*Storia della letteratura italiana*, ediz. di Venezia, 1796), tomo VII, parte III, capit. I.

(7) – Così il SICHER: ma ce ne fa dubitar forte il non vedere nessuno degli scrittori finora da noi consultati attribuirgli questa invenzione del *contrapunto:* nè il FÉTIS, nè il MARTINI, nè il BALBO dove parla della coltura italiana, nè altri.

(8) – Che la musica facesse parte della istituzione della gioventù, è cosa provatissima, e fra le molte testimonianze una è di DANTE nel *Convito* (tratt II, capo XIV), dove la dichiara una delle quattro scienze del così detto *Quadrivio*. L'ALLIGHIERI medesimo la studiò ed ebbe ad amici il cantore Casella e il pigro Belacqua musico e fabbricatore di cetere.

(9) – Veggasi FÉTIS, op. cit. vol. II, *Diz. critico biografico*, al nome *Anerio*.

(10) – È un drama pastorale tutto intrecciato di tre diversi amori contrastati prima, poi appagati: principale quello della ninfa *Callinome* verso il pastore *Erasto*. L'azione si finge avvenuta poco prima e poco dopo un sacrifizio offerto dai pastori al Dio Pane: onde il titolo del drama, che in fondo poteva averne benissimo qualunque altro. La locuzione ne è disadorna e talora impropria, il dialogo prolisso, snervati e flaccidi i versi: onde fa stupore che il QUADRIO lo dica « un lavoro assai buono o la locuzione si riguardi o il costume. » Veggasi il Drama stesso e le notizie sull'Autore stampate nel vol. XVII del *Parnaso ital.* compilato dal Rubbi e stampato dallo Zatta, (Venezia 1785): dove si nota ancora, che vi fece la musica il maestro ALFONSO DELLA VIOLA.

(11) – In generale nota il FÉTIS (Op. cit., vol. II, cap. XII, come le orchestre di quei tempi si componeano di un chitarrone, di una chitarra alla spagnuola, di un liuto e di un clavicembalo, stromenti insomma che faceano poco romore.

(12) – Non piace forse a tutti quella artificiosa combinazione di versi coll'eco in fine che si trova sul bel principio del drama:

« Ebbra di sangue in questo oscuro bosco
» Giacea pur dianzi la terribil fera – *era*
» Dunque più non attosca
» Nostre belle campagne? altrove è gita? – *ita?* » ecc.

Ma forse in quelle voci a modo di eco volle il poeta che si dovessero intendere le risposte del nûme vicino sì ma non ancora visibile che veniva a saettare il terribile serpente. Negli altri canti del coro vi ha di bei versi e gentile sopra tutti pare a noi questo:

« Non si nasconde in selva
» Sì dispietata belva;
» Nè su per l'alto polo
» Spiega le penne a volo – augel solingo:
» Nè per le piagge ondose
» Tra le fere squamose – alberga core
» Che non senta d'amore.
» Arder miriam le piante
» L'una dell'altra amante:
» E gli elementi ancora
» Bel foco arde e innamora – e insieme accorda
» Sol contro gli aurei strali

» I semplici mortali – armano il core,
» Che non senta d'amore.
» Questi l'albe e le sere
» Perde cacciando fere:
» E quei se al ciel rimbomba
» Di Marte altera tromba, – all'armi corre.
» Altri la mente vaga
» Di mortal fasto appaga, – e indura il core
» Che non senta d'amore
» Ma se d'un ciglio adorno
» Mira le fiamme un giorno,
» O, pregio d'un bel volto,
» Scherzar coll'aure sciolto – un capel d'oro
» Già vinto ogni altro affetto
» Prova che in uman petto – non è core
» Che non senta d'amore. »

(13) – Veggasi Balbo, *Sommario della Storia d'Italia* (Firenze, Le Monnier, I ediz. florent.) facc. 312. E nel 1545 fu rappresentata l'*Egle*, altra pastorale dello stesso Giraldi in casa dell'autore con musica di M. Antonio del Cornetto: anche questa tuttavia senza la musica *recitativa* propriamente detta, senza la *monodia* greca che si voleva risuscitare.

(14) – Il Tiraboschi segue veramente il Quadrio ch'ei cita, e non ci stabilisce con sicurezza la data del comparire della *Dafne:* pende tra il 1597 e il 1594.

(15) – Veggasi Fabroni nell'*Elogio del Metastasio* premesso alle opere di questo poeta (Ediz. di Mantova, Erede Pazzoni, 1819).

(16) – Veggasi Fétis, opera e vol. succitati, facc. 98.

(17) – Veggasi Sicher, il citato Discorso, facc. 81

(18) – Veggasi Tiraboschi, tomo VIII, parte III, facc. 1270, nota *b*. Fétis, Op. cit. vol. II, *Vocabolario tecnico storico della Musica*, alla voce *Aria;* e inoltre, vol. I, capo XVIII, facc. 204.

(19) – Questo della nota sensibile ovvero della *settima*, del suo uso e dei suoi effetti nella armonia, fu un vero ritrovato del Monteverde; perocchè prima di lui erano vietati dalle regole certi rapporti di note della scala ed era perciò impedito di formare quella naturale dissonanza. E questo maestro ardì primo violare la regola, mettere insieme quarta, quinta e settima nota della scala, e così cangiar di faccia all'armonia (Fétis, vol. II, cap. XII).

(20) – Ecco il *Lamento d'Arianna*, che sebbene si risenta della imitazione di Virgilio e d'Ovidio, resta pur commovente:

Ar. « O Teseo, o Teseo mio,
» Sì che mio ti vuo' dir, che mio pur sei,
» Benchè t'involi, o crudo, agli occhi miei!
» Volgiti, Teseo mio,
» Volgiti indietro a rimirar colei
» Che lasciato ha per te la patria e il regno,
» E in queste arene ancora,
» Cibo di fiere dispietate e crude,
» Lascerà l'ossa ignude.
» O Teseo, o Teseo mio,
» Se tu sapessi, oh Dio!
» Se tu sapessi, oimè, come s'affanna
» La povera Arianna,
» Forse, forse pentito
» Rivolgeresti ancor la prora al lito;
» Ma con l'aure serene
» Tu te ne vai felice, ed io qui piango.
» A te prepara Ateno
» Liete pompe superbe: ed io rimango
» Cibo di fiere in solitarie arene.
» Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
» Stringerà lieto: ed io
» Più non vedrovvi, o madre, o padre mio!

Coro Ahi! che il cor mi si spezza!
» A qual misero fin correr ti veggio;
» Sventurata bellezza!

Ar. Dov'è, dov'è la fede
» Che tanto mi giuravi?
» Così nell'alta sede
» Tu mi ripon degli avi?
» Son queste le corone
» Onde m'adorni il crine?
» Questi gli scettri sono,
» Queste le gemme e gli ori? . . . .
» Lasciarmi in abbandono
» A fiera che mi strazii e mi divori!
» Ah Teseo, ah Teseo mio!
» Lascerai tu morire,
» Invan piangendo, invan gridando aita,
» La misera Arianna,
» Che a te fidossi, e ti diè gloria e vita?

Coro Vinta da l'aspro duolo
» Non s'accorge, la misera, che indarno
» Vanno i preghi e i sospir con l'aure a volo.

Ar. Ahi, che pur non risponde:
» Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti!
» O nembi, o turbi, o venti,

» Sommergetelo voi dentro a quell'onde!
» Correte, orche e balene,
» E delle membra immonde
» Empiete le voragini profonde!
» Che parlo? ahi che vaneggio!
» Misera, oimè, che chieggio?
» O Teseo, o Teseo mio,
» Non son, non son quell'io,
» Non son quella io che i feri detti sciolse;
» Parlò l'affanno mio, parlò il dolore,
» Parlò la lingua sì, ma non già il core . . . » ecc. ecc.

(21) - Vi ha per esempio un dialogo fra il servo *Francotrippa* ed alcuni ebrei, ai quali ei porta in pegno delle robe. Ei picchia alla loro porta e dice:

Franc. « Tich, tach, toch,
» Tich, tach, toch.
» O hebraeorum gentibus,
» Su prest, avrì, su prest:
» Avrì; da hom da ben ghe tragh zo l'us . . .

Ebr. Ahi, barachai,
» Badanai, Merdochai,
» An biluchen chet milotran
» La Baracabà, ecc.

E un altro dialogo tra una donna (Isabella), e il capitano Cardone, il quale prega la donna a non volergli più fare un brutto gioco, che poco prima gli avea fatto. Onde ella gli dice:

Isab. « Se agli archibugi ed alle colubrine
» Sete uso a far gran core,
» Perchè temete poi scherzi d'amore?
Cap. Perchè todo vince amor.
Isab. » Amor non so, ma voi ben mi vinceste,
» Quando vi fei signore
» Di questa vita mia, di questo core.
Cap. Decidme mi señora
» De quien son estas . . . . orescias?
Isab. » Del Capitan Cardon.
Cap. » Y el rostro y las narices?
Isab. » Del Capitan Cardon.
Cap. » La fruente y la cabezza?
Isab. » Del Capitan Cardon.
Cap. » Y la capegliadura?
Isab. » Del Capitan Cardon.
Cap. » Los dientes y los labios?
Isab. » Del Capitan Cardon.
Cap. » La vida y el corazon?
Isab. » Del Capitan Cardon
Cap. » O muy contiento!

O muy tam bien amado!
» Y de mi dama muy aventurado! »

Veggasi GINGUENÉ, *Histoire littéraire d'Italie* – Tom XVI (Milan-Giusti), chap. XXVI, notes ajoutées.

(22) – Veggasi l'opera: *Pregi della Congregazione dell'Oratorio di s. Filippo Neri*, per un prete della Congregaz. di Savigliano Vol. II, facc 312 e segg

(23) – TIRABOSCHI, tomo VIII, parte II, lib. III, facc. 467, in nota: e CANTÙ: *Esempi e giudizi sulla letteratura italiana*, capo VIII § 4 in nota del pari (Torino, Unione tip. edit. 1856).

(24) – Quanto alla magnificenza dei teatri italiani, quanto agli apparati e agli spettacoli di quel tempo e dei tempi anteriori, son da vedere: l'ARTEAGA (*Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Ediz. di Venezia 1785, vol. I): il TIRABOSCHI (Tomo, parte e lib. succit.): il GINGUENÉ (Op. e vol. succit. cap. XXVI): e più che altro le relazioni di feste o di sposalizi o di simili avvenimenti nei quali si davano tali spettacoli: come a mo' d'esempio « La descrizione delle sontuose feste fatte l'anno 1608 nella città di Mantova » per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga con la » Serenissima Infante Margherita di Savoia » (Mantova, presso Aurelio e Lodovico Osanna, stamp. ducali). È riportata in parte tra le opere del CHIABRERA.

(25) – « Par la difficulté d'unir le chant au discours dans nos langues il » est aise de sentir que l'intervention de la musique comme partie essen- » tielle, doit donner au poéme lyrique un charactère different de celui de » la Tragédie e de la Comédie, et en faire une troisième espèce de Drame, » qui a ses regles particulières. Mais ces differences ne peuvent se déter- » miner sans une parfaite connaissance de la partie ajoutée, des moyens de » l'unir à la parole, e de ses relations naturelles avec le coeur humain: » détails qui appartiennent moins à l'artiste qu'au philosophe, e qu'il faut » laisser à une plume faite pour montrer a ceux qui les professent, les prin- » cipes de leurs règles, et aux hommes de goût le sources de leurs plaisirs. » (ROUSSEAU, *Dictionnaire de la Musique au mot Opera*, tom. II, pag. 39).

(26) – RANALLI, *Ammaestramenti di letteratura* (Firenze, Le Monnier, vol. quattro) lib. IV, artic. IV, § 6.

(27) – Numero invariabile nè di atti, nè di scene non si può certo stabilire: ma è osservabile, quanto agli atti, che lo ZENO di raro e il METASTASIO mai, non passarono il numero di tre. Quanto alle scene è da distinguere quelle che hanno semplice recitativo da quelle che finiscono con un' *aria*. Le prime, salve sempre le leggi dramatiche, possono essere quante si vuole: ma le altre sta bene che sieno tra le dieci e le venti in un melodramma propriamente detto. Perocchè come l'esser meno di dieci porta molto probabilmente impaccio troppo grave al poeta: così l'essere più di venti mette il compositore

a rischio di riuscire monotono, di essere prolisso, di ripetersi, ovvero di dare in istranezze per ottenere varietà: e forse mette i cantanti alla necessità di omettere qualche cosa per evitare la soverchia fatica che proverebbero in eseguire un canto sì prolungato. È anche da riflettere che le arie richiedono musica più sviluppata e più lunga: è da notare per ultimo che un'*opera*, la quale, escluso ogni intermezzo di ballo o di pausa, durasse più di quattro ore peccherebbe senza contrasto di soverchia lunghezza, poichè non essendo l'uomo nato puramente per sollazzarsi, un divertimento prolungato diventa innaturale e quindi penoso; e da ciò la necessità di proporzionare il numero delle arie anche allo spazio di tempo necessario per eseguirlo. Le osservazioni non sono del tutto nostre: le traemmo dalla bocca dei periti nell'arte.

(28) – Questa, a così chiamarla, lirica impronta che è nell'insieme del melodramma e nelle sue *arie* deve apparire, gli ha fatto dare il nome di Tragedia, o Azione, o Drama *lirico:* onde esso viene ad essere quasi l'anello che congiunge i componimenti di semplice forma drammatica a quelli di forma commotiva (Veggasi Nota 25).

(29) – Tiraboschi (loc. cit.). Dove è da aggiungere, quanto al Ferrari, la circostanza notata dal Bettinelli (*Risorgim. d' Italia*, parte II, cap. III, Poesia), che un drama di lui, l'*Andromeda*, fu il primo che si rappresentasse a Venezia in pubblico: mentre per lo innanzi non si davano tali spettacoli se non nelle case dei gentiluomini. Ciò avvenne l'anno 1637.

(30) – Cantù, Op. e loc. cit., facc. 502 in nota.

(31) – Ricordano il Cantù e il Tiraboschi come avesse l'Acciajuoli congegnato un teatrino di marionette con ventiquattro mutazioni di scene e centoventiquattro fantoccini che bastava egli solo a dirigere.

(32) – « La *Verità raminga*, ovvero l'*Inganno d' Amore* dello Sbarra è » un drama rozzamente diviso in due parti non già atti, siccome pur rozza- » mente misto di comico tra i balli, le comparse e i personaggi allegorici. » Cominciava da un balletto, e poi usciva un medico e uno speziale, al quali » ricorre la Verità tutta storpia ed offesa dagli avvocati, procuratori, litiganti. » Ma quei due non meno scopertala per dessa, le volgono le spalle e fuggono » da lei qual nimica. Lo stesso fa un cavaliere potente e vano, in cui ella » s'incontra: lo stesso uno stroiago seguitato da molti filosofi. La prima » parte finisce con un ballo di contadini venuti quasi in soccorso di lei. » Nella seconda un mercatante, poi un finanziere, che, conosciutala, fuggono » anch'essi: non la soffrono le dame: e così procedendo, ecco alfine la Musa » del teatro che la conforta e raccoglie con patto di mascherarla, perchè sia » più accolta fra la gente e più gradita. La traveste pertanto, le insegna di » prendere altra voce, altro gesto ed altre maniere: allora i comici la rice- » vono in lor compagnia e ballano per allegrezza. » Tale è il trasunto poco elegante, se dobbiam dire, che ne fa il Bettinelli (*Risorgimento d' Italia*, parte II, *Musica*, cap IV, facc 190, ediz. veneta 1806).

(33) – La *Vegghia delle Grazie* non è che una bizzarria comico-spettacolosa, nè si potrebbe pur dire una Cantata propriamente; ma sì un complesso di intermezzi. Veggasi per questa e pel *Rapimento di Cefalo* il tomo IV delle Opere del CHIABRERA (Venezia 1731, per Angiolo Geremia).

(34) – In un drama, per es., Alcibiade si vede venire sul palco in carrozzino: in molti s'introducono gobbi, scilinguati, balbuzienti, ad interrompere con buffonerie gli avvenimenti più seri. Chi fosse curioso di vedere qual razza di dialoghi ne uscissero, può soddisfarsi leggendo l'ARTEAGA (Vol. 1, capo VIII).

(35) – Notisi tre essere stati gli SCARLATTI celebri. Questo Alessandro fu padre di un Domenico ed avo di un Giuseppe: e qui viene esso principalmente nominato, non solo pe' suoi grandi meriti, ma eziandio per la sua grande fecondità musicale: contandosi di lui fino a centododici o centoquindici *Opere* (Veggasi FÉTIS, Op. cit. *Dizionario biografico*, alla voce *Scarlatti.*)

(36) – Vi ha *Cantate*, anche ad una voce sola: ma ci sembra che queste, rigorosamente parlando, non appartengano al genere dramatico, perocchè nè vi ha aziono, nè narrazione propriamente detta, nè in comporle vi ha, nè forse si ebbe mai, l'intento di farle rappresentare sul teatro. Nell'uso poi la voce *Cantata* si scambia con quelle di Oratorio, di piccolo drama, di azione teatrale, di *pezzo* anche, come lo dicono, *da camera*.

(37) – Veggasi FÉTIS (Op. cit.) nel *Dizionario biografico*, e nell'altro *bibliografico* alla voce *Marcello;* – e CANTÙ (loc. cit.).

(38) – METASTASIO, *Lettera a M. Fabroni* citata anche dal MAFFEI (Vegansi le Opere del METASTASIO nella Edizione di Trieste del 1857, per opera della Società del Lloyd Austr. e per cura del dott. A. Racheli).

(39) – Scarsamente, per es., è adoperato il coro nella *Sirita:* nella *Atenaide* e nei *Due Dittatori* non entra se non nell'ultima scena (Veggansi i *Drami scelti* di AP. ZENO nel *Parnaso ital.* del RUBBI altrove ricordato, tomo XLVI.

(40) – MURATORI *(Perfetta poesia*, lib. I, capo III) riportato dal MAFFEI *(Storia della letteratura ital.* Ediz. fior.), vol. II, pag. 84.

(41) – Veggasi la I scena dell'Oratorio intitolato *Santa Cecilia* (LEMENE, *Opere varie*. – Venezia, pei Curti, vol. II). Nel *Narciso* puossi trovare una conferma del fatto già notato, che cioè nello stile giocoso anche del LEMENE v'ha molto maggiore naturalezza e disinvoltura, che nel grave. Veggasi la scena VIII dell'atto II. Quanto al MAGGI, veggansi le *Poesie varie* di lui (Ediz. di Venezia del 1702, in qnattro volumi).

(42) – Il ROLLI ha ventiquattro drami, otto dei quali di argomento favoloso, gli altri storici; ed ha venticinque cantate, tra cui dieci o dodici senza titolo

e in persona propria, le altre messe in bocca a celebri personaggi della storia e della favola, come le *Eroidi d' Ovidio:* e tutte, meno una (quella di Piramo e Tisbe), a voce sola (Veggansi le *Opere varie* del ROLLI. Ediz. del Tumermani di Verona del 1724 e del 1733).

(43) – ARTEAGA, Op. citata, vol. III, cap. VIII.

(44) – CERESETO, *Storia della poesia in Italia*, vol. II, lez. XXXVII e XXXVIII.

(45) – Viene il PORPORA appellato dai musici il *patriarca dell' armonia* per la profonda sua conoscenza di questa parte della musica: ed ha la gloria d' aver fondato la celebre Scuola Napoletana, onde uscì, tra gli altri, quel cantante Farinelli che ebbe col METASTASIO intima amicizia e corrispondenza epistolare.

(46) – Così l' autore stesso in parecchie sue lettere: in una principalmente diretta, se non ci tradisce la memoria, all' ALGAROTTI. Rileviamo anche da queste che vi spese intorno molte cure, e che parecchi anni indugiò per suoi proprî motivi a darlo in luce.

(47) – Sembra che il poeta medesimo si compiacesse della bellezza di questi versi dell' addio di *Megacle* or citati: dacchè passi simigliantissimi a questo con la medesima figura di reticenza e di correzione hannovi nel *Siroe*, nell'*Adriano*, nel *Demofoonte*.

(48) – Una grande prova della naturalezza del METASTASIO sta per noi nel fatto che provammo in noi stessi e in molti altri: cioè che i suoi versi assai facilmente s' imparano, anzi si stampano nella memoria quasi da sè, e vi si ritengono poi per lunghissimo tempo: il che non avviene se non di cose molto naturalmente scritte. Noi conversammo con tali che senza averli propriamente studiati, recitavano a mente interi drami del METASTASIO: e ci ricorda di avercene udito ripetere, essendo fanciulli, dei lunghi brani dalla bocca di care persone che da parecchi anni non avean visto più nè il teatro nè le opere del poeta.

(49) – Narrasi, e lo ricorda il RACHELI nella vita del METASTASIO premessa alla succitata edizione delle opere di lui, « che l' ALFIERI, vedutolo » per caso curvarsi innanzi a una cospicua carrozza, non volle più, come avea » proposto, nè conoscerlo nè visitarlo. » E noi, parecchi anni sono, leggendo un volume del *Poligrafo* (quello dell'anno 1834), ci imbattemmo in un sonetto dell'Astigiano scritto nel suo dialetto, dove è notevole quel quadernario:

« Tutti s' amparo el Metastasio a ment,
» E n' han l' orie e 'l coeur e i oei fodrà:
» I eroi a voelu véde, ma castrà,
» El Tragic a lo voelu, ma impotent. »

(50) – Quanto al Baretti, veggasi la *Frusta letteraria*, n.° III. Quanto al Botta, veggansi le sue entusiastiche parole con la rispettiva censura e correzione nella Dissertazione del march. Basilio Puoti: *Della maniera di studiare la lingua e l'eloquenza italiana* (Parma, Fiaccadori).

(51) – *Epist. ad Pisones sive de arte poetica*, v. 351 e 359.

(52) – Ci riportiamo sempre alla Edizione delle opere del Metastasio citata alla nota 38: ciò fa che siamo un poco discordanti dal Ranalli e da qualche altro nel dare il numero complessivo dei drami, delle cantate, ecc.; ma in fin dei conti la non è che una quistione di nomi.

(53) – Fu la *Bettola fortunata* composta per essere rappresentata in un monastero di monache: ma ciò non risparmiò punto, anzi forse più presto tirò addosso all'autore un processo e la prigione, nella quale s'uccise miseramente (Veggasi Salfi, *Ristretto della storia della letteratura italiana*, Tomo II, Periodo sesto, pag. 153, Ediz. di Lugano, 1831).

(54) – Non potemmo avere sott'occhio l'originale; ma il sunto, i tratti e la conclusione che ne riporta il Cantù (Op. cit., pag. 509), son più che bastevoli a provare la moralità del componimento.

(55) – L'Arteaga ammira, loda, esalta il Casti, e non ha una parola di condanna pel suo fare licenzioso: quell'Arteaga medesimo che flagellò, e meritamente, le scandalose rappresentazioni del seicento. Ma non è questa la prima delle sue contraddizioni: altre gliene appunta il Tiraboschi, altre il Rubbi (nel vol. altrove cit. del Parnaso Ital.), sul conto del Rinuccini.

(56) – Cicerone si prepara nel suo studio ad improvvisare la famosa tirata: fa varii tentativi, finchè trova il notissimo *Quousque tandem*, del che si rallegra senza fine. Raccogliesi il Senato e canta in coro:

« Or comincì l'orazione
» Marco Tullio Cicerone. »

Questi sale ai rostri ed improvvisa:

« Fino a qnando, o Catilina,
» L'esterminio e la rovina
» Contro noi mediterai?
» Fino a qnando abuserai
» Con cotanta impertinenza
» Della nostra pazïenza?
» Va rubello, evadi, espatria,
» Traditore della patria!
» Con ciò fosse cosa che

Catil. » Traditor, rubello a me? . . .
Cic. » Conciofossecosachè
Popolo » Sì che è ver. . .
Altri » No che non e

Cic. » Conciofossecosachè . . . . ecc. ecc. ecc. »

(57) – Del Calsabigi è quel dialogo tra un poeta Don Delirio, e un compositore Don Sospiro:

Sosp. « Signor Delirio, tante sentenze
» Giusto nel colmo della passione
» Dite, che diavolo ci hanno da far?
Del. » Signor Sospiro, tante cadenze
» Giusto nell' arie piene d' azione
» Dite, chi diavolo può sopportar?
» Voi non pensate quando l' attore
» Combatte, muore, o va prigione:
» E cento trilli, cento solfeggi
» E cento arpeggi moltiplicate . . . .
Sosp. » Voi non pensate quando s' infuria
» Quando il tiranno o il cielo ingiuria:
» E ve ne uscite col paragone
» D'un zeffiretto, d' un agnelletto,
» D' un uccelletto, d' un praticello:
» Io queste inezie, che questo e quello
» Fan tanto ridere, voglio levar, . . . ecc. »

E dei Casti sono quelle parole che un compositore rivolge ad un poeta indocile a' suoi suggerimenti:

« Voi, signori poeti, siete matti!
» Amico, persuadetevi: chi mai
» Credete che dar voglia attenzione
» Alle vostre parole?
» Musica, in oggi, musica ci vuole! »

(58) – Veggansi le *Opere complete* del Gozzi (Edizione veneta del Palese, nel 1794, tomo XI).

(59) – In un drama recente, il cui concetto finale, se pur l'abbiamo inteso, è pagano quanto quello di qualunque tragedia greca o latina, viene ucciso sin da bel principio un dei personaggi per lo scattare che fa, toccando il pavimento, il grillo d' una pistola gettata via da un altro: e nella fine ne muoiono altri tre dei principali. Le trentacinque lunghe scene in cui è diviso non costituiscono che un passaggio quasi continuo e non preparato da luogo a luogo e da cosa a cosa: dalla taverna alla chiesa, dal campo militare al romitaggio, dalle orgie ai riti più augusti della religione. Perchè citiamo a memoria, non possiamo riferire nessun brano a mostrarne anche il bello stile e la bella lingua: ma ognuno può farne saggio agevolmente.

(60) – Veggasi Fétis, nel *Dizionario tecnico storico*, alla voce *Opera*.

(61) – Veggasi la Memoria del ch. Ab. Prof. P. Canal *Sulla musica in Venezia*, nell'opera *Venezia e le sue lagune* (Vol. I. Appendici).

(62) – Veggasi ALGAROTTI, *Saggio sopra l'Opera*, ecc., nel tom. III, delle Opere sue (Ediz. veneta del 1791).

(63) – ORAZIO, *Ep. ad Pis.*, v. 180. – PARINI, *Princ. di belle lettere*, par. I, c. 4.

(64) – Ad offerire pur qualche esempio, la fine del superbo Provenzano Salvani, la storia del buon Roméo, come l'accenna DANTE, non potrebbero in mano a giudizioso poeta divenire belle azioni teatrali? Da qualche episodio della *Gerusalemme*, o dei *Promessi Sposi*, da qualcuna delle Tradizioni italiane che sono nella Raccolta del CIBRARIO, ovvero dalla ponderata lettura di qualche nostro satirico, non potrebbesi trarre qualche drama? Certo, pare a noi, meglio che da tanti tenebrosi o vuoti romanzi d'oltremonte, come fanno parecchi dei librettisti a' dì nostri.

(65) – A questo male cercarono di porre rimedio alcune pie persone, o istituendo scuole di canto a questo fine, o componendo musiche e canzoni divote, morali, sacre: tra le quali persone ci piace di nominare il caval. FRANCESCO FAÀ di Bruno, che ne stampò una raccolta numerosa, col titolo *La lira cattolica*. E deesi pur ricordare l'uso introdotto parecchi anni fa in Trieste e poi altrove, d'insegnare alla scolaresca di tali canti da potersi fare in chiesa nel tempo delle sacre funzioni. Ma in tutto ciò non v'ha nulla di dramatico: nè sempre vi ha musica scelta, e di rado poesia veramente bella: e per insegnar tali canzoni bisogna trovare persone non avare nè di tempo ne di danaro, e per impararle bisogna farsene espressa occupazione: il che diminuisce d'assai il frutto. Gioverebbero a ciò mirabilmente gli Oratori e i drami di sacro o morale argomento resi più frequenti che non sieno: e gioverebbero nel tempo stesso a dar occasione e materia alla espressione dramatica della musica sacra: espressione che troppo e male oggi si pretende di dare ai canti ecclesiastici, alle messe, agli inni, ai salmi, e che cangia troppo sovente la chiesa in palco o teatro.